



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO

Doctorado en Ciencias y Artes para el Diseño

Producción contemporánea y valoración del patrimonio cultural. Propuesta para la salvaguarda de la percepción social de esculturas urbanas.

Tesis que para obtener el grado de

Doctora en Ciencias y Artes para el Diseño

Presenta

DALI IXCHEL LOGBO ALFARO

INDICE.....	1
INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I ANTECEDENTES.....	8
Introducción capítulo I.....	8
1.1 Antecedentes para la definición de patrimonio.....	9
1.2 Contemporaneidad.....	14
1.2.1 Definición de conceptos clave sobre arte contemporáneo.....	14
1.2.2 Revisión teórica sobre contemporaneidad.....	16
1.3 Concepción del tiempo desde Paul Ricoeur.....	18
Conclusión capítulo I.....	19
CAPÍTULO II MEMORIA Y PATRIMONIO CULTURAL.....	20
Introducción capítulo II.....	20
2.1 Construcción de la memoria.....	21
2.1.1 Definición de memoria.....	24
2.1.2 ¿Cómo se construye la memoria?.....	26
2.1.3 Memoria individual y memoria colectiva desde Maurice Halbwachs.....	27
2.1.4 El concepto de memoria en Paul Ricoeur.....	28
2.2 Transmisión de la memoria.....	30
2.2.1 Cambio y sociedad.....	31
2.2.2 Tiempo y memoria desde Halbwachs y Ricoeur.....	33
2.2.3 Transmisión de la memoria de una generación.....	35
2.2.4 Construcción de imaginarios.....	51
2.3 Identidad social.....	68
2.3.1 Dimensiones categoriales.....	79
2.3.2 Elementos simbólicos.....	81
2.5 Patrimonio cultural y sociedad.....	83
2.4.1 Construcción social del patrimonio cultural.....	83
2.4.2 Recepción social y consumo del patrimonio cultural.....	85
2.4.3 ¿Cómo es utilizado el patrimonio contemporáneo en México?.....	89
2.4.4 ¿Cómo es percibido el patrimonio contemporáneo en México?.....	91
Conclusión capítulo II.....	91
CAPÍTULO III ESCULTURA URBANA.....	92

Introducción capítulo III	92
3.1 Historia y definiciones de la escultura urbana.....	93
3.1.1 Inicios de la escultura urbana.....	94
3.1.2 Definición de escultura urbana.....	103
3.1.3 Definición de ruta escultórica.....	104
3.1.4 Escala de la escultura inscrita en una ruta.....	104
3.2 Escultura urbana en México.....	105
3.2.1 Inicios de la escultura urbana en México.....	105
3.2.2. Escultura urbana contemporánea en México.....	115
3.2.3 Horarios de tránsito en las vialidades y las rutas escultóricas.....	127
3.2.4 Iluminación de las esculturas.....	128
3.2.5 Políticas públicas y paisaje urbano.....	130
3.3 Escultura urbana y sociología del arte.....	132
3.3.1 Percepción social de la escultura urbana.....	133
3.3.2 Rechazo social del arte urbano.....	136
3.4 Conservación de la escultura urbana.....	138
3.4.1 Políticas de conservación.....	140
3.4.2 Medidas de conservación.....	142
Conclusión capítulo III	152
CAPÍTULO IV ESTUDIO DE CASOS Y PROPUESTA DE SALVAGUARDA.....	153
Introducción capítulo IV.....	153
4.1 Ruta de la amistad.....	155
4.1.1 Historia de la ruta de la amistad.....	155
4.1.2 Ubicación original y re ubicación de las esculturas.....	157
4.1.3 Catálogo de esculturas de la Ruta de la amistad.....	162
4.2 Ruta del acero y el cemento.....	173
4.2.1 Historia de la ruta del acero y el cemento.....	173
4.2.2 Catálogo de esculturas de la Ruta del acero y el cemento.....	177
4.4 RECOMENDACIONES Y PROPUESTA DE MÉTODO.....	184
4.4.1 Recomendaciones para la planificación de rutas escultóricas en México.....	184
4.4.2 Propuesta de método para la salvaguarda de la memoria integral de las Esculturas urbanas en México.....	185
4.4.2.1 Fase I del método - Registro fotográfico (memoria tangible).....	186

4.4.2.2 Fase II del método - Registro de la memoria intangible	187
Conclusión capítulo IV	189
CONCLUSIONES	192
ANEXOS	197
A.1 Revisión del estado de la cuestión sobre legislación patrimonial.	198
A.1.1 Revisión de instrumentos normativos sobre la conservación del patrimonio cultural internacional.	198
A.1.2 Revisión de instrumentos normativos sobre la conservación del patrimonio cultural nacional.	202
A.2 Estrategia metodológica	206
Fase I	206
Fase II	207
Fase III	207
A.2.1 Metodología de encuestas para la aplicación de encuestas entorno a la apreciación social de la escultura urbana en la Ciudad de México y Monterrey.	208
A.2.2 Encuesta de apreciación social de esculturas urbanas, “Ruta de la amistad”, México, D.F.	221
A.2.3 Encuesta de apreciación social de esculturas urbanas, “Ruta del acero y el cemento”, Monterrey, Nuevo León.	225
A.3 Análisis comparativo de los resultados de las encuestas de opinión pública de ambas rutas. ...	228
A.3.1 Opinión pública Ruta de la amistad, México, D.F.	228
A.3.2 Opinión pública Ruta del acero y el cemento, Monterrey, Nuevo León.	231
A.4 Comparativo de la opinión pública vs la opinión oficial	233
REFERENCIAS	242
CITAS	246

INTRODUCCIÓN

Estudiar las esculturas urbanas conlleva implícito una amplia variedad de problemáticas, pues es importante abordar cuestiones de planeación, desarrollo, conservación, y por supuesto, los factores que son de mayor interés para la presente tesis, la valoración y la percepción social. En este trabajo se busca comprender cómo se construye la memoria entorno a este tipo de piezas artísticas, y cómo se da su transmisión en el paso del tiempo. Cabe mencionar que, como parte de la conservación de las esculturas, no solamente se debe de ver desde su sentido estrictamente material, pues estas se encuentran dotadas de significados inmateriales que es lo que las enriquece y les ofrece un sentido social. De esto surgen dos interrogantes que se intentarán resolver en el desarrollo de esta tesis: ¿Cómo se transmite de generación en generación la memoria social de las esculturas? ¿Cómo se valoran y cuál es la opinión pública de las esculturas urbanas en México? Por lo tanto, el objetivo del presente trabajo se centra en proponer la conservación de la memoria integral de las esculturas, por medio de la salvaguarda de los aspectos materiales y la experiencia social de las obras, para transmitir a las futuras generaciones una historia que refleje lo más fehacientemente posible la experiencia de los usuarios.

La construcción de rutas escultóricas en México inició en los años 60 y ha proliferado en las últimas décadas. Sin embargo, la planeación de la mayoría de dichas rutas ha omitido un factor primordial que es el conocer a la población local de la zona en la cual se inserta la ruta. Esto trae como consecuencia que los usuarios no se identifiquen con la obra, provocando el rechazo de las piezas e incluso puede presentarse un aumento en el vandalismo de éstas. Es importante incluir en la planeación de las rutas escultóricas, estudios socio culturales previos que permitan trazar las rutas contemplando de una forma integral todos los factores pertinentes para producir obras idóneas para un espacio público específico. Las esculturas urbanas a diferencia de otras, en la actualidad deben de generar empatía pues se integran en espacios donde serán apreciadas continuamente por largos periodos de tiempo e incluso indefinidamente.

Hablar de patrimonio contemporáneo es estudiar los fenómenos culturales actuales que envuelven la continuidad de este en una relación estrecha entre la sociedad y los productores culturales. El patrimonio es un símbolo que representa a la población de un determinado lugar, en un tiempo específico: espacio y tiempo son dos elementos imprescindibles para la construcción de un patrimonio cultural. Es necesario conocer al grupo social al cual pertenecen los bienes, pues esto permite entender la valoración que le da ese grupo determinado.

El patrimonio constituye una parte importante de la memoria de los pueblos, a través de él se mantiene vivo el recuerdo de las épocas pasadas, el cual es transmitido a las nuevas generaciones para que conserven la historia y la esencia de sus antepasados. La memoria se encuentra impregnada en los objetos, los cuales deben de ser estudiados desde su época de construcción, pues para ser transmitidos como herencia deben de ir acompañados de la interpretación que se les otorgó en su momento original por los usuarios contemporáneos. Acompañando a la memoria, se representa la identidad de la sociedad contemporánea del área en la que se dispone el patrimonio, la cual es un elemento donde se engloban las características culturales de un pueblo, sin embargo, ésta es cambiante al igual que la valoración social de su patrimonio. A través del tiempo, los grupos sociales desarrollan imaginarios que son aceptados genéricamente y estos son re interpretados y plasmados en su patrimonio.

Los objetos patrimoniales pueden conservarse físicamente por largos periodos de tiempo, pero su interpretación y valoración están determinadas por el nuevo grupo social en el que se encuentren. De ahí la importancia de estudiar la conformación, interpretación, aceptación y valoración social que un pueblo determina de sus bienes, pues sólo ese grupo social establecido en un tiempo-espacio específico, es el que confiere de significado los objetos. Dicho significado al ser transmitido a generaciones siguientes es modificado y re impregnado con nuevas interpretaciones y valoraciones. Sin embargo, hasta el momento tan solo se han puesto pequeños esfuerzos por hacer una liga de seguimiento de los aspectos tangibles e intangibles del patrimonio. La tendencia por

mucho tiempo ha sido mantener aislados ambos aspectos, los cuales deben de estar unidos de forma inseparable, pues uno depende del otro.

El patrimonio ha sido dividido por razones prácticas de estudio en material e inmaterial, sin embargo, son dos elementos que se encuentran ligados y que, al separarlos, su estudio queda incompleto. Afortunadamente hoy, existen varios estudios del área que proponen la unión de ambos. Fabiola Monroy (2013), encargada de la coordinación de difusión del ADABI (Apoyo al desarrollo de archivos y bibliotecas de México), analizó los vínculos de un objeto material, su relación con el lugar y su identificación con los habitantes. Argumenta que la suma de ambos patrimonios, tangible e intangible, enriquecen la vida de las comunidades en México.

“El patrimonio intangible sobrevivirá mientras exista alguien que pueda recordar tradiciones, acontecimientos, la vida cotidiana; mientras que los archivos, al verse perdidos por la acción del tiempo o la humana, es poco probable recuperar “esa” parte de la historia. La suma de los patrimonios intangible y tangible enriquecen la vida de las comunidades, en donde quiera que éstas se hallen.” (Monroy, 2013)

La legislación sobre patrimonio inmaterial en México aún se encuentra en desarrollo, pues si bien algunos Estados del país ya han propuesto legislaciones locales sobre el tema, a nivel Nacional no se estipula en la Ley federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticos e históricos. Sergio Vázquez (2010) argumenta que se tiene una visión legislativa extremadamente pobre del patrimonio, mientras que la visión antropológica del concepto es “la herencia que imprime sus características a un pueblo y lo distingue de los demás. La sociedad es la que debería determinar la relevancia del patrimonio y no un delegado de una dependencia gubernamental, ya que es la ciudadanía quien convive y hereda a las futuras generaciones.” (Vázquez Z. S., 2010, pág. 57)

Las construcciones sociales evolucionan con el tiempo pues se generan nuevas y quedan olvidadas sus antecesoras. Es por ello, que es importante entender la contemporaneidad y analizar el tiempo actual como un momento independiente pero

que tiene una base inseparable de su pasado. En esta investigación se realiza un estudio del patrimonio cultural contemporáneo desde la perspectiva de la indisolubilidad de patrimonio tangible e intangible. Para entender dicho patrimonio contemporáneo es necesario conocer a la población a la cual está dirigida el objeto cultural, pues éste lo representa y de esta manera cobra su valor patrimonial.

En el marco del presente trabajo, se presenta el caso específico de la escultura urbana de México, contrastando dos rutas escultóricas que han consolidado magnos proyectos artísticos. El primer caso es la Ruta de la amistad, construida en la Ciudad de México en 1968 con motivo de los XIX Juegos Olímpicos. El segundo caso es la Ruta del Acero y el Cemento desarrollada en la ciudad de Monterrey en 2009. Ambos proyectos disponen de esculturas monumentales que fueron colocadas en vialidades principales de esas ciudades. Estudiar estas dos rutas, permite hacer un contraste de proyectos similares desarrollados en diferentes temporalidades y espacialidades del país.

Para estudiar las rutas escultóricas mencionadas, la investigación se divide en tres fases. La primera fase se encarga de la recopilación de la información física de las piezas escultóricas y los datos históricos de su construcción, para conocer el contexto de los proyectos de los cuales surgieron dichas rutas. En la segunda fase, se realiza el estudio de campo para conocer la opinión pública y la valoración social de la población con respecto a las rutas escultóricas. La tercer y última fase, es la que se encarga de hacer un cruce entre los aspectos teóricos y prácticos de las esculturas, es decir, conocer si la planeación de los proyectos escultóricos corresponde a los resultados obtenidos bajo la valoración social de las esculturas urbanas.

CAPÍTULO I ANTECEDENTES

Introducción capítulo I

En este primer capítulo se realiza una revisión de los antecedentes para la conservación del patrimonio cultural en México, así como la aproximación legislativa que se ha seguido en el país para llevar a cabo dicha tarea. Se hace referencia a las propuestas hechas por la UNESCO en lo referente tanto al patrimonio cultural material como al inmaterial.

Así mismo se revisan las propuestas de teóricos interesados por el patrimonio cultural y que han abordado su problematización desde diversas áreas de estudio y que sentaron las bases para la conservación patrimonial en el mundo, como es el caso de Léon Pressouyer, historiador del arte, María Clelia Ciciriello, politóloga, Salvador Díaz-Berrio, arquitecto, Elías Zamora Acosta, historiador y antropólogo. Así mismo se revisa la teoría clásica de John Ruskin sobre las políticas culturales. Para una aproximación a los planteamientos de restauración, se revisan las propuestas de Camilo Boito y de Viollet-le-Duc.

En un segundo momento, se plantea una explicación del término de contemporaneidad, pues es necesario clarificar este concepto entorno a la temporalidad de estudio de las esculturas. Para esto se plantea los estudios de Isabelle de Maison Rouge, historiadora del arte francesa y los estudios de Terry Smith, historiador del arte australiano. Así mismo, para formular de manera más profunda el concepto de *contemporáneo*, se utiliza la aproximación formulada por el filósofo italiano Giorgio Agamben, y la teoría sobre la actualidad desarrollada por el historiador Wilmont Haacke. Finalmente se cierra el primer capítulo, con una revisión de la concepción del tiempo formulada por Paul Ricoeur, quien plantea la idea de un presente dividido en tres tiempos, que es importante relacionar para la definición de contemporaneidad.

1.1 Antecedentes para la definición de patrimonio.

La definición de patrimonio ha sido difícil de construirse, pues varía dependiendo del tiempo y el espacio en el cual se requiere utilizar el término; por otra parte, se debe de tener siempre presente que existen definiciones que son consideradas como universales

pues son redactadas por organismos internacionales que engloban la visión de diversas naciones. El término patrimonio originalmente se deriva del derecho romano que era considerado como el conjunto de bienes del “pater familias” quien era propietario del hogar y de todo su contenido; este concepto al evolucionar se transfiere a las ciencias sociales (en especial a la antropología y a la historia) con el significado que elaboró la filosofía alemana como “la herencia cultural que imprime sus características a un pueblo y lo distingue de los demás” (Maynes, 1997, pág. 8). Esta acepción la ha retomado la UNESCO a partir de los años 60, en el sentido de la protección a los bienes culturales de los estados y la humanidad.

La definición de patrimonio elaborada por la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre el Patrimonio Cultural, celebrada en México en el año 1982 es la siguiente:

El Patrimonio Cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas. (UNESCO, 1982).

Cuando se habla de patrimonio, siempre se hacen divisiones como son, patrimonio cultural, natural, material e inmaterial. Dichas clasificaciones se han realizado con la intención de poder estudiar de una manera más acotada el patrimonio, sin embargo, esto lo deja incompleto pues se dejan fuera elementos integrantes esenciales.

Patrimonio inmaterial (UNESCO, 2003): 1. Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en

generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

Algunos autores han estado preocupados por la división de patrimonio, entre ellos figuran el historiador del arte Léon Pressouyer, quien siempre estuvo interesado por la salvaguarda de la memoria del patrimonio cultural.

“Entre los nueve valores del patrimonio cuyo reconocimiento debe de favorecer la UNESCO, revisten una importancia singular aquéllos que, más impalpables que las piedras, guardan relación con la memoria de los pueblos”.
(Pressouyer, 2000, p. 18-19)

María Clelia Ciciriello, politóloga e interesada por el patrimonio cultural, revisó, en su libro *La protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale a venticinque anni dalla Convenzione dell'UNESCO*, (Ciciriello, 1997, p.268-290) el estado del arte de la Conservación del patrimonio cultural y la definición de éste en los primeros veinticinco años después de la entrada en vigor de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural 1972 firmada en París por la UNESCO. En este libro la autora recopila varios textos, referentes al marco legal, de investigadores preocupados por la aplicación de la Convención de París, en los cuales se analiza la dificultad de aplicación de lo estipulado en dicha Convención y los choques jurídicos que pueden existir en diferentes naciones.

Paralelamente al citado libro de Ciciriello, el Dr. Salvador Díaz Berrio Fernández, publicó un libro titulado *El patrimonio mundial cultural y natural. 25 años de aplicación de la*

Convención de la UNESCO. En este libro el doctor recopiló las memorias del Comité de Patrimonio Mundial y con ello observa de manera general la aplicación de la Convención desde la perspectiva del Comité. Es particularmente interesante esta obra para la presente investigación, pues se ejemplifican y detallan aspectos relativos de América Latina y México.

Elías Zamora Acosta, Historiador e investigador en antropología social, ha trabajado sobre el patrimonio cultural y turismo cultural. En su artículo *Sobre patrimonio y desarrollo. Aproximación al concepto de patrimonio cultural y su utilización en procesos de desarrollo territorial*, analiza el tratamiento que se le ha dado al concepto de patrimonio cultural en las ciencias sociales, así mismo presenta una propuesta de la construcción del patrimonio cultural por medio de la participación de todos los sectores de la sociedad.

Para el caso concreto de México es importante distinguir dos conceptos principales de patrimonio cultural: primero en un sentido antropológico en el cual se valora la selección y apreciación del patrimonio determinado por una colectividad social determinada; segundo, el concerniente al marco jurídico que en orden estrictamente legal se refiere a determinados bienes los cuales tan solo conforman una mínima parte del patrimonio cultural.

Como punto siguiente a la problemática de definición del concepto de patrimonio cultural y su aplicación en diversas naciones, surge el tema de las políticas culturales propias de cada país. Para los intereses de la presente investigación, se abordan las políticas culturales de México, donde se encuentra legislada la regulación del patrimonio cultural en el marco de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, de la cual se desprende la “Ley federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticas e históricos” publicada en 1972 durante la presidencia de Luis Echeverría. A dicha ley, le prosigue la declaración de México sobre las políticas culturales en el marco de la Conferencia mundial sobre las políticas culturales realizada en México del 26 de julio al 6 de agosto de 1982. Este texto es indispensable, pues es la base de las reformas y nuevas concepciones de conservación de patrimonio en México.

Para entender la conformación de las políticas culturales, se toma como referencia la teoría clásica de John Ruskin¹, la cual reflexiona en torno a la función y uso de los monumentos los cuales se degradan y se pierden con el paso del tiempo, lo cual coincide con el pensamiento romántico. Así mismo Ruskin habla sobre los valores intrínsecos de los monumentos como puede ser el valor conmemorativo que se le impregna a partir de intereses políticos; valor histórico, el cual prioriza lo viejo sobre lo nuevo por estar dotado de un mayor tiempo y por ende de historia; valores estéticos, los cuales denotan una complejidad al ser determinados objetivamente; valores religiosos y simbólicos; valores materiales. Las críticas de arte de Ruskin, siempre se realizaron desde miras de la crítica social.

“La conservación de los monumentos del pasado no es simple cuestión de conveniencia o de sentimiento. No tenemos el derecho de tocarlos. No nos pertenecen. Pertenecen en parte a los que los construyeron, y en parte a las generaciones que han de venir detrás... Ningún monumento, sea el que sea, pertenece a las turbas que lo maltratan. Y serán turbas todas las que hagan violencias. Nada importa que sea por cólera o por locura, que sean numerosas o no; las gentes que destruyen sin causa son turbas, y siempre que la arquitectura sea destruida, lo será sin causa. Un bello edificio vale necesariamente el terreno sobre el que está levantado, y esto sucederá hasta que el centro del África y de la América estén tan poblados como el condado de Middlesex. No habrá razón suficiente para su destrucción, y si hubiera alguna que pudiera llegar a serlo, no lo sería ahora, cuando las inquietudes y los descontentos del presente usurpan en nuestros espíritus su lugar al pasado y al porvenir”. (Ruskin, 1890, pág. 88)

Otros planteamientos teóricos importantes para esta investigación son los de Camilo Boito², arquitecto y padre del pensamiento moderno de la restauración de lo que se conoce como restauro moderno. Este autor resalta la importancia de la autenticidad

¹ 1819-1900, crítico de arte y sociólogo británico.

² 1836-1914, arquitecto y crítico de arte italiano.

histórica versus el falso histórico de Viollet-le-Duc³; afirma que dicha autenticidad se encuentra en el tiempo, el ánimo y el genio. Boito propone que al modificar un monumento se puede alterar su armonía y por lo tanto se dificulta su comprensión, opta por una restauración en la cual se deje en claro qué es lo original y qué es lo modificado para no recaer en falsedades. Un planteamiento teórico más de relevancia es la de Cesare Brandi⁴ quien, prioriza lo histórico sobre lo estético y acepta que los procesos de vida de la obra son constantes. Brandi así mismo opta por un estudio individualizado de casos particulares de obras y monumentos pues su interés principal es la conservación de la autenticidad de la obra de arte sobre cualquier otro tipo de reflexión. La clave de la restauración para ambos autores es la historia y la documentación.

1.2 Contemporaneidad

El eje principal de esta investigación se centra en la conservación del patrimonio cultural contemporáneo, por lo cual es importante definir y aclarar el concepto sobre el cual se va a trabajar. A continuación, se presentan algunas definiciones que ayudarán a contextualizar el término.

1.2.1 Definición de conceptos clave sobre arte contemporáneo.

Según el Diccionario de la Real Academia (RAE, 2013):

Contemporáneo:

Adj. Existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa.

Adj. Perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive.

Arte contemporáneo:

Se da esta denominación al arte producido a partir del siglo XX. Isabelle de Maison argumenta que la frontera entre el arte contemporáneo y el arte moderno es mi difusa,

³ 1814-1979, arquitecto, arqueólogo y escritor francés.

⁴ 1906-1988, historiador y crítico de arte italiano.

pero que la expresión “arte contemporáneo” se impuso a partir de los años 80 sustituyendo los términos de arte actual y arte vivo; sin embargo, caracteriza una época que nace entre 1960 y 1969. El arte contemporáneo se inscribe bajo los resultados de la posmodernidad. (Maison, 2013)

Sin embargo, no hay que olvidar que el arte contemporáneo es mutable y por lo tanto se vuelve relativo y dependiente de cada época. Es decir que es el arte creado durante la época en la que se vive. El arte contemporáneo ha sido denominado por diversos criterios, entre los que se encuentran:

- * El surgimiento de las vanguardias de los inicios del siglo XX.
- * El inicio de la posmodernidad, la cual se ubica a finales de la década de los años 60 del siglo XX.
- *El fin de la segunda guerra mundial en 1945.

“En la actualidad, el término “arte contemporáneo” no designa sólo al arte que es producido en nuestro tiempo. El arte contemporáneo de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo (el acto de presentar el presente). En ese sentido, el arte contemporáneo es diferente del arte Moderno, que se dirigió hacia el futuro, y diferente también del Postmoderno, que es una reflexión histórica sobre el proyecto Moderno. El “arte contemporáneo” contemporáneo privilegia el presente con respecto al futuro o el pasado. Por lo tanto, para caracterizar adecuadamente a la naturaleza del arte contemporáneo, parece pertinente situarlo en su relación con el proyecto Moderno y su re evaluación postmodernista.” (Groys, 2009, pág. 23)

La distinción principal del arte contemporáneo radica en que su originalidad no está relacionada con su forma per se, sino que se encuentra estrechamente ligada a su inclusión en un contexto determinado del presente.

Para Terry Smith, el arte contemporáneo se refiere a:

“El concepto de "arte contemporáneo" se impone en el uso cotidiano como un término general para referirse al arte de hoy en su totalidad, en oposición al arte moderno (el arte de un período histórico en la vida y los valores de muchas personas).” (Smith, 2012, pág. 131)

1.2.2 Revisión teórica sobre contemporaneidad

La definición meramente etimológica anterior no abarca el sentido completo del concepto, y más aún, el término “contemporáneo” ha cobrado un sentido ampliado referente a ciertos periodos de la historia y momentos del arte. El primer concepto de edad contemporánea se gestó desde el devenir histórico que enmarca diversos acontecimientos de la Revolución Francesa en 1789 y continúa hasta el presente. En ese entonces se empleó el concepto para delimitar los hechos del momento con respecto al pasado pues era importante señalar la gran cantidad de nuevas ideologías que emergían. Posteriormente, a comienzos del siglo XX, el término “contemporáneo” se inscribe en la línea de pensamiento racionalista y responde a una creación de historiadores en búsqueda de delimitar y tipificar el último corte histórico – temporal del quehacer humano. Actualmente el concepto se ha desbordado del círculo meramente histórico y ha sido absorbido por la mayoría de los campos disciplinarios del conocimiento, sin embargo, cada área ha adecuado el concepto a su propia disciplina. Otro uso que se le ha dado al término contemporáneo es para distinguir a un hombre perteneciente a un tiempo distinto de otras épocas. En general la noción del término se engloba para marcar cronológicamente una apertura y cierre del último plexo histórico. Hoy en día se puede encontrar el uso de otro término que suele ser empleado como sinónimo, y es el de “actualidad”, que al analizarlo detalladamente muestra que no corresponde de forma precisa pues su temporalidad es más limitada.

Para resolver la complejidad del término “contemporáneo”, me aproximaré a la teoría de dos estudiosos. Por un lado, retomaré a Giorgio Agamben, filósofo coetáneo,

nacido en 1942 en Roma, que ha aportado valiosos trabajos al debate filosófico presente. Este estudioso elabora su teoría aproximándose al pensamiento de Roland Barthes y de Friedrich Nietzsche. Propone que el concepto de contemporáneo asume un desfase que mantiene una singular relación con el propio tiempo; es decir, se busca tomar una distancia para poder observar y entender el tiempo en el que se está viviendo.

“La contemporaneidad se inscribe, de hecho, en el presente marcándolo sobre todo como arcaico y sólo quien percibe en lo más moderno y reciente los indicios y las marcas de lo arcaico puede serle contemporáneo. Arcaico significa: próximo al *arké*, es decir, al origen. Pero el origen no está situado solamente en un pasado cronológico: es contemporáneo del devenir histórico y no cesa de operar en él, como el embrión continúa actuando en los tejidos del organismo maduro y el niño en la vida psíquica del adulto. El desvío —y, al mismo tiempo, la cercanía— que definen la contemporaneidad tienen su fundamento en esta proximidad con el origen, que en ningún punto late con más fuerza que en el presente.” (Agamben, 2011, pág. 141)

Otro teórico que analiza el concepto de contemporaneidad es Wilmont Haacke, quien desarrolla una teoría muy amplia de la actualidad, aproximándose a las raíces etimológicas de la palabra, revisando sus usos desde la filosofía, psicología sociología, y conforme al comportamiento del individuo y las masas frente a la actualidad.

“¿Qué es, pues, lo que se entiende por actualidad? Ocurre un suceso. Se informa sobre él. La información es acogida. Ella modifica el estado del “yo” que la comprende, del grupo que la recibe, de las multitudes influenciadas por ella. De esta manera modifica el suceso, pasando a través del medio transportador —los medios de comunicación de masas— en lugares concretos, pero en un tiempo indeterminado, a los hombres y a su existencia en el mundo. Tal interpretación explica, definitivamente, en qué alcance y en qué limitación hay que entender el concepto de actualidad razonablemente.” (Haacke, 1969, pág. 179)

Para Giunta la contemporaneidad es:

“La contemporaneidad tiene más que ver con una condición que con una definición. No se trata de ordenar síntomas ni de establecer entre ellos jerarquías. Se trata de seguir las mutaciones que en el arte contemporáneo nos permiten entender mejor y sentir la complejidad del tiempo en el que estamos inmersos.” (Giunta, 2014, pág. 65)

En el marco del presente estudio es muy importante tener una comprensión clara de la contemporaneidad puesto que para analizar y proponer la construcción de rutas escultóricas en la actualidad hay que ser congruentes con el tiempo en el que se producen. Conocer el momento presente permite que se generen productos culturales idóneos para un público determinado.

1.3 Concepción del tiempo desde Paul Ricoeur

Paul Ricoeur formula una concepción del tiempo, tomando como punto de partida los trabajos de Aristóteles y San Agustín. Ricoeur reconoce que existe una proyección de dos tiempos definidos por la narrativa del fenómeno vivido, por lo que existe un tiempo interior y uno exterior, es decir, un tiempo del alma y un tiempo del mundo. (Ricoeur, 2004) En la narración es donde el tiempo se refleja en la palabra y el ser se reconoce en la temporalidad determinada por la cultura en la cual se encuentra inmerso.

Ricoeur recupera de San Agustín, la dicotomía del tiempo, pues plantea que el presente está conformado por la fusión del pasado y del futuro. Recuerda que el futuro es posterior al presente, y que el pasado es anterior, por lo que integran al presente en su continuidad y sucesión que no precisamente corresponde a una simple concepción lineal ni cronológica del tiempo.

Desde los estudios de Ricoeur, se determina que no puede haber una existencia del tiempo sin una narración, pues esta narra la experiencia temporal. Por lo tanto, la función narrativa se da por medio de los relatos históricos. El presente es tomado como

centro de las vivencias que surgen en el instante. En relación con la memoria, dichas vivencias se unifican en el pasado para recrear el tiempo presente.

Conclusión capítulo I

En este primer capítulo se revisaron los planteamientos sobre la legislación para la salvaguarda del patrimonio cultural, tanto desde los organismos internacionales como es la UNESCO, así como de algunos teóricos multidisciplinarios, que dejan ver las bases sobre las cuales se formula la concepción del patrimonio cultural. La importancia de esto consiste, en que se estableció una visión interdisciplinaria con la cual se debe de estudiar y llevar a cabo la protección patrimonial. En el marco del presente trabajo, es importante aclarar, que para desarrollar la investigación se requiere aproximarse precisamente a una interdisciplina que enriquezca y complemente la labor de la salvaguarda del patrimonio cultural de las esculturas urbanas en México, y no hacer una revisión fragmentada que no permita establecer la totalidad de la visión.

Posteriormente, se revisó la definición de contemporaneidad, desde diferentes teóricos, pues en esta investigación se trabaja sobre escultura urbana contemporánea, y es importante establecer el marco teórico entorno al concepto central de la temporalidad de estudio. Definir la contemporaneidad no es sencillo pues existen diversos planteamientos, y fue importante aquí delimitar el sentido del término que se empleará para este trabajo. Así mismo, para reforzar la temporalidad adecuada, se conjuntó con el planteamiento de la estructuración de tiempo formulada por Paul Ricoeur, pues el deja ver que, tiempo y memoria están estrechamente ligados, que es precisamente lo que se pretende demostrar en esta investigación. Es decir, la memoria de las esculturas urbanas se escribe por la combinación de sus tiempos pasado, presente y futuro, que se amalgama en uno solo. Por lo tanto, es fundamental escribir la historia y la memoria de dichas esculturas desde una continuidad en el tiempo.

CAPÍTULO II MEMORIA Y PATRIMONIO CULTURAL

Introducción capítulo II

En este segundo capítulo, se analiza el concepto de memoria, así como la construcción de ésta. Este apartado es fundamental para el desarrollo de la presente tesis, pues a partir de dicho concepto de memoria, se intenta plantear la salvaguarda de una memoria de las esculturas urbanas en México, integrada tanto por sus aspectos materiales como por los inmateriales, es decir, que se incluya la percepción social y la valoración de dichas esculturas, para lograr componer una memoria integral y no fragmentada. Para estudiar el concepto de memoria, se realiza una aproximación a las definiciones planteadas desde las diferentes áreas de estudio. Se inicia con la definición de memoria colectiva que planteó el sociólogo francés Maurice Halbwach, pues él fue el que gestó este término, y por lo tanto es fundamental abordarlo. Halbwach, plantea un espacio físico y uno metafórico, siendo el segundo el que integra el aspecto de las ideas.

En un segundo momento de este capítulo, se aborda el concepto de memoria planteado por el filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur. Su planteamiento es, así mismo importante para este trabajo, pues vincula la temporalidad, con la construcción de la memoria, considerando estos elementos como inseparables. Por lo tanto, resulta interesante revisar los planteamientos de ambos sociólogos franceses, pues sus propuestas resultan complementarias.

Más adelante en el capítulo se analiza cómo se da la transmisión de la memoria, deteniéndose a comprender la relación de los cambios en la sociedad. Así mismo se refiere a la relación que hacen del tiempo y la memoria los sociólogos Maurice Halbwach y Paul Ricoeur. Esto sirve como introducción, para explicar la transmisión de la memoria de una generación a otra, así como la construcción de imaginarios que perduran en las diferentes temporalidades de la identidad social.

Finalmente, este capítulo estudia la relación entre el patrimonio cultural y la sociedad, deteniéndose en la construcción social de dicho patrimonio, así como en la recepción y consumo de este. Lo antes mencionado se liga para intentar comprender el uso y percepción del patrimonio contemporáneo, que es el que corresponde a las esculturas urbanas estudiadas en esta investigación.

2.1 Construcción de la memoria.

Dentro del marco de esta investigación, la memoria debe de ser entendida como un recurso que es el constructor de la realidad social y que participa de los modos de constitución de la subjetividad. No hay que olvidar que la memoria se convierte en una herramienta indispensable para el control social, pues quien escribe la memoria puede plasmar sus propias ideologías políticas y borrar lo que no funciona para su marco histórico. “...subrayar la importancia que, en la cultura política de nuestro tiempo, se ha venido dando a la función social y potencialidades de la memoria en la construcción del discurso histórico...” (Barragán, 2009) De esta manera el Estado, homogeniza la memoria seleccionando los hechos que convengan a sus intereses. “El Estado busca homogeneizar la memoria para oficializarla, con todas las implicaciones de exclusión de todos aquellos elementos culturales que contribuyan a la diferenciación. Sin embargo, se incorporan los rasgos que buscan construir la identidad social”. (Zárate, 2005)

La memoria colectiva es el elemento que amalgama e integra, en un todo, esta investigación. Los seres humanos dependiendo de su tiempo y espacio, construyen la memoria de su vivencia enmarcada estrictamente en dos factores: Primero desde la teoría que fue desarrollada por los estudios de Henri Bergson. Propone un nuevo concepto de memoria en el cual ésta va desde el recuerdo hasta la percepción y no como se había planteado en otros momentos, que va del presente al pasado, es decir, que llevaba la percepción hasta el recuerdo. Para Bergson, existen dos tipos de memoria; la primera es la “memoria corpórea” que depende de los mecanismos del cuerpo, ejemplo de esto es caminar o aprender un poema. La segunda es la “memoria pura”, la cual se encarga de

grabar todos los sucesos de la vida; en este sentido la memoria es espíritu y se almacena en la mente por medio de imágenes mnémicas. Dichas imágenes sufren un proceso de síntesis donde tan sólo se guarda un esbozo y representan la primera etapa inmediata a la percepción. (Bergson, 1896)

Posteriormente, Maurice Halbwachs (1992) retoma esos estudios y los extiende desde una dimensión de la colectividad. Este segundo autor, dice que la investigación ampliada de diversos ámbitos sociales es la pauta para la construcción de la memoria colectiva (Término acuñado por Halbwachs), es decir los marcos sociales de la memoria. En la última etapa de su vida escribe su libro “Memoria colectiva”, interesante análisis en el que contrapone a la historia oficial versus esta memoria colectiva, que en muchos casos difieren diametralmente. Para Halbwachs la memoria colectiva es “una corriente de pensamiento continuo de una secuencia que no tienen nada de artificial, ya que no retiene del pasado sino lo que todavía está vivo o es capaz de permanecer vivo en la conciencia del grupo que la mantiene mientras que la historia se ubica fuera de los grupos, por debajo o por encima de ellos obedeciendo a una necesidad de esquematización. Visto de esta forma, el presente no se opone al pasado puesto que se distinguen dos periodos históricos próximos. Según Halbwachs, existen ciertos marcos que son los que definen la memoria social: espacio, tiempo y lenguaje. Dichos marcos diferenciales, son los que generan distinción entre los grupos y permiten un re memorización tanto individual como colectiva.

La memoria colectiva de una sociedad se ve reflejada de cierta manera por medio de los monumentos que erige.

“Las formas monumentales están ligadas a la pedagogía cívica; la ciudad se vuelve una fuente de educación con el fin de inculcar aquellos valores que construyan la identidad nacional. Para lograrlo, establece vías triunfales que surgen con una intencionalidad política específica y se van transformando de acuerdo con las necesidades de exaltación del régimen en turno hasta convertirse en algo incuestionable, en un pilar del estado. La

colocación de monumentos en los lugares de significado histórico, los nombres de las calles responden a una intencionalidad conmemorativa y en un momento dado, adquieren una carga política y simbólica determinante.”

(Zárate, 2005)

Toda imagen implica polisemia y se construye con un lenguaje mucho más abierto que el lenguaje escrito. Precisamente en este punto es donde inicia la problemática del objeto de estudio de esta investigación. Estudiar la conformación de la memoria para la conservación y transmisión del patrimonio contemporáneo, es una tarea difícil pues remite a la comprensión y traducción del uso de objetos culturales. No solamente es el análisis del objeto físico, sino que se trata primordialmente de la captura de la idea del contexto sociocultural. El patrimonio físico forma parte de la cultura material y en todos los procesos del patrimonio lleva adjunto el diseño; desde su producción hasta su transmisión. Se establece una relación reconocible e inmediata entre el diseño y el hombre con su medio, por lo cual se ha convertido en una liga de traducción entre el hombre y su mundo.

Las fotografías pueden ser consideradas como documentales, las cuales al momento de su toma generan un diseño que contiene una gran cantidad de información que las enlaza con el mundo de manera simbólica, epistémica y estética. Las fotografías no son la realidad en sí misma, son una representación de dicha realidad desde el punto de vista del fotógrafo. En una perspectiva documentalista, la dimensión testimonial e histórica es enormemente importante, pues es lo que confiere a la fotografía su función de memoria individual y colectiva.

La construcción de la memoria se moldea en torno a ciertos ámbitos colectivos relevantes como son la familia, la religión y la clase social. Con los elementos anteriores, el individuo articula su memoria en relación con su pertenencia familiar y los factores que la envuelven. Toda memoria individual se constituye a partir de una representación colectiva que rige la percepción del mundo. (Halbwachs, 1950)

2.1.1 Definición de memoria

La definición de memoria abarca sentidos muchos más amplios. Esto se puede comprobar con las diversas acepciones que explica el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española:

MEMORIA (RAE, Diccionario de la Lengua Española, 2013)

(Del lat. *memoria*).

1. f. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.
2. f. En la filosofía escolástica, una de las potencias del alma.
3. f. Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado.
4. f. Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto.
5. f. Estudio, o disertación escrita, sobre alguna materia.
6. f. Relación de gastos hechos en una dependencia o negociado, o apuntamiento de otras cosas, como una especie de inventario sin formalidad.
7. f. Monumento para recuerdo o gloria de algo.
8. f. Obra pía o aniversario que instituye o funda alguien y en que se conserva su memoria.
9. f. Fís. Dispositivo físico, generalmente electrónico, en el que se almacenan datos e instrucciones para recuperarlos y utilizarlos posteriormente.
10. f. pl. Libro o relación escrita en que el autor narra su propia vida o acontecimientos de ella.
11. f. pl. Relación de algunos acaecimientos particulares, que se escriben para ilustrar la historia.
12. f. pl. Libro, cuaderno o papel en que se apunta algo para tenerlo presente.
13. f. pl. Saludo o recado cortés o afectuoso a un ausente, por escrito o por medio de tercera persona.

14. f. pl. Dos o más anillos que se traen y ponen de recuerdo y aviso para la ejecución de algo, soltando uno de ellos para que cuelgue del dedo.

Las acepciones del concepto de memoria se expanden en el contexto sociológico, donde se gesta a partir de dicho término uno nuevo: “Memoria histórica”

“La MH es un recuerdo colectivo, una evocación volcada hacia el presente del valor simbólico de las acciones colectivas vividas por un pueblo en el pasado. la MH es una acción que preserva la identidad y la continuidad de un pueblo, es no olvidar lo aprendido, muchas veces con sangre, es el camino para no repetir errores pasados... Son muchos los que mantienen memoria de lo sucedido a sus familiares, o a ellos mismos, y no es poco. Pero si el recuerdo no incluye una visión de conjunto, una reflexión serena sobre las circunstancias que causaron o motivaron los hechos del pasado, ese recuerdo puede resultar solamente un velo que nuble el buen entender.” (García, 2002, pág. 57)

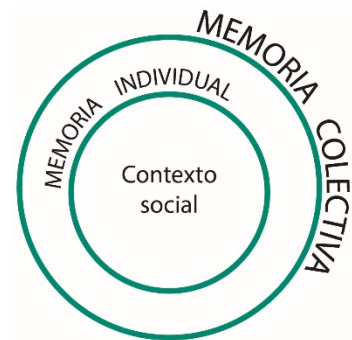
Ahora, para ser mucho más específicos, en el marco de la presente investigación, se emplea el término de memoria colectiva, propuesto por Maurice Halbwash, la cual se define de la siguiente manera:

“¿Qué fenómenos se designan, en efecto, cuando se habla hoy de memoria, y sobre todo de “memoria colectiva”, veinte años después de las primeras formulaciones de Pierre Nora y las vigorosas intuiciones que presidieron en Francia la invención de la historia de la memoria? En su uso más corriente, la memoria colectiva remite a la memoria compartida de un acontecimiento del pasado vivido en común por una colectividad, amplia o restringida, nación, aldea o familia, por ejemplo. Pero define asimismo la historia o lo que se denomina “memoria histórica”, en cuanto garante de la permanencia de las grandes mitologías colectivas” (Lavabre, 1998, pág. 94)

El concepto de memoria en la actualidad debe ser revisado desde una ampliación del criterio de quien integra la conformación de dicha memoria. No representa a una individualidad, sino que es el reflejo del pasado de toda una colectividad y como tal debe ser estudiada y entendida.

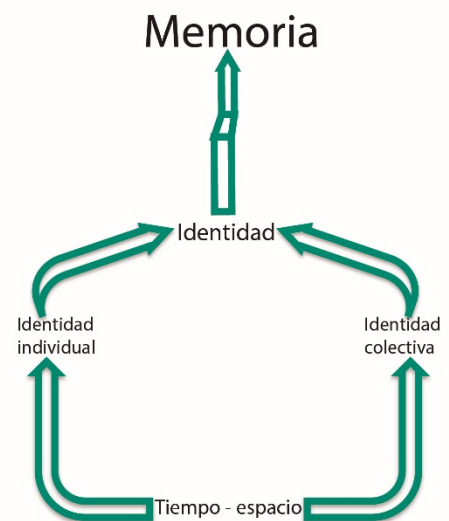
2.1.2 ¿Cómo se construye la memoria?

La memoria es un acto de representación selectiva del pasado, pues dicho pasado no es de un solo individuo pues éste se encuentra inmerso en contextos familiares, sociales y nacionales, por lo tanto, la memoria es colectiva (Halbwachs, 1992). De esta manera se considera que toda memoria individual está dentro de un marco social y la memoria colectiva se vale de las memorias individuales.



Esquema: Dali Logbo

La memoria y la identidad se encuentran relacionadas por el conjunto de significados de toda identidad individual y grupal, que da un sentido de pertenencia a través del tiempo y el espacio. La memoria está basada en el recuerdo y a su vez lo que es recordado está definido por la identidad asumida. Memoria e identidad no son elementos fijos sino representaciones de la realidad a través de fenómenos subjetivos antes que objetivos.



esquema: Dali Logbo

La construcción de la memoria está estrechamente vinculada al lenguaje, pues es su marco más estable y depende en gran medida de él. Dicha relación se entabla pues el acto de recordar se presenta por medio de constructos sociales, puesto que el lenguaje se forja en el marco de una sociedad. (Halbwachs, 1950)

La memoria del patrimonio cultural debe de ser por lo tanto entendida desde una aproximación de la individualidad y la colectividad de los actores de la sociedad en la cual se encuentra inmersos los objetos culturales, como es el caso de las piezas artísticas y específicamente las esculturas urbanas. La representación intangible que emana de cada objeto patrimonial se construye en su tiempo, conformada por la memoria colectiva que reúne por ella misma la propia identidad individual. La memoria del patrimonio cultural contemporáneo, por lo tanto, se forja en el presente bajo la vivencia actual de cada individuo, sumada en la integración de todo el grupo participativo en una misma identidad.

2.1.3 Memoria individual y memoria colectiva desde Maurice Halbwachs

La memoria es en sí misma una forma de la identidad personal, la cual se convierte en una extensión de la identidad en el tiempo. La conciencia se encuentra vinculada de manera inseparable a la memoria, pues ésta se convierte en el presente del pasado. La memoria representa una continuidad del pasado evitando su contraparte que es el olvido. Así mismo es importante marcar que todo presente está condicionado por su liga con el pasado vivido, lo cual se refleja en una distribución y organización de recuerdos. La memoria es la capacidad de recorrer el tiempo, y si ésta es conservada, el movimiento tendrá continuidad en la línea de tiempo, recorriendo desde el pasado, cruzando el presente y desplazándose hacia el futuro.

Como siguiente fase de la memoria individual, le sucede la memoria colectiva, la cual se compone de recuerdos compartidos y se construye de cada memoria individual.

La memoria colectiva cumple con la función de conservación y evocación de un grupo de personas en particular. Es una proyección de la individualidad en la vida pública con base en una fenomenología de la conciencia subjetiva convertida en sociología de la memoria. Por lo tanto, memoria individual y memoria colectiva son una dualidad inseparable, pues ambas se constituyen simultáneamente y convergen en cada instante.

Se puede definir a la memoria colectiva como una forma del pensamiento continuo, que se encarga de retener lo que aún se encuentra vivo en la conciencia del grupo que la sostiene. La memoria individual es una vista de la memoria colectiva que cambia dependiendo del lugar desde donde sea observada, y dependiendo de igual manera de la relación que el individuo mantiene con otros medios; la memoria colectiva es definida siempre y cuando existan miembros de un mismo grupo que interrelacionen sus memorias. (Halbwachs, 1992)

La memoria colectiva para Halbwachs, es conformada a partir de un espacio. La premisa de la cual parte este sociólogo es que el espacio puede ser entendido desde su representación física que ocupa el hombre, pero en un sentido más complejo, el espacio es visto como la representación ideal de una esfera en la cual se encuentran inmersos diferentes personas y diferentes grupos sociales. Es decir, que un grupo social modifica el espacio en el cual se encuentra inserto por medio de sus ideas, limitado por las cuestiones materiales que lo someten. (Halbwachs, 1992)

2.1.4 El concepto de memoria en Paul Ricoeur

La función pública de la memoria colectiva, en el marco de la presente investigación, asumida mediante las obras escultóricas públicas. Paul Ricoeur (2000) analiza el concepto de la memoria en una colectividad, entendida de una manera integral pues el filósofo francés, se acercó a disciplinas como la sociología, politología e historia para formular su propuesta. Es importante mencionar que Ricoeur relaciona estrechamente la memoria colectiva con el orden político y las instituciones contemporáneas. El filósofo, se

cuestiona como es que el proceso de memoria que comienza de manera individual pasa posteriormente a una colectividad y que llega hasta una memoria política. Con relación a esto, Ricoeur, determina el rol que juega la memoria en la constitución de la identidad humana. Analiza la identidad personal que John Locke fundamenta desde la experiencia de cada persona, pero como una misma cosa pensante en diferentes tiempos y lugares. Según Locke, la identidad de la persona se amplía tan lejos como esa conciencia de sí mismo pueda expandirse sobre las acciones o los pensamientos pasados. De igual manera es sobre la base de la conciencia propia que englobe los diferentes momentos de su experiencia que cada individuo se representa y constituye la unidad de su propio ser. Es a partir de la memoria de sí mismo en el pasado que, uno se puede conocer como ser de un tiempo y un lugar preciso. (Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido*, 2000)

Por lo tanto, la relación de los individuos y el conjunto de las memorias individuales, constituyen la identidad de diferentes personas. Ricoeur, plantea una conexión y una identidad colectiva que va más allá de los recuerdos personales de los individuos solos. Así mismo sostiene que, la experiencia personal asume el estatus de sujeto en la elaboración de recuerdos, pues, analiza la teoría de la memoria colectiva elaborada por Maurice Halbwachs, especialmente en los marcos sociales de la memoria y la memoria colectiva. Halbwachs argumenta que la memoria colectiva, lejos de estar compuesta por un conjunto de memorias individuales, es más bien el fundamento de la memoria personal y la conciencia. Ricoeur, apoyado en el planteamiento de Halbwachs, muestra a la conciencia personal supeditada a una fuente colectiva y a los marcos sociales, tales como el entorno social que actúa dentro de nosotros seamos conscientes de ello o no. Entonces, nuestros pensamientos y recuerdos se derivan de una red de significados unión que pueda dar cuenta tanto de la experiencia personal en su autonomía como de la dimensión metapersonal de la experiencia colectiva con la que está estrechamente vinculada. “por analogía solamente, y en relación con la conciencia individual y su memoria, que tenemos la memoria colectiva archivada en una colección de las huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado el curso de la historia de los grupos

implicados y que nosotros reconocemos el poder de organizar estos recuerdos comunes con ocasión de festivales, ritos, celebraciones públicas” (Ricoeur, 1990, pág. 145)

Ricoeur, dentro de su análisis de la problemática de la memoria, consideró “La amenaza permanente de confusión entre rememoración e imaginación, que resulta de este devenir-imagen del recuerdo, afecta a la ambición de fidelidad en la que se resume la función veritativa de la memoria” (Ricoeur, 2000, pág. 22) Deja ver el riesgo de caer en una imaginación que se aleje de la verdadera memoria, señala que Platón mostró esa posibilidad del error y “Por ello, la imagen y, por implicación, también la memoria, están afectadas de sospecha en origen debido al entorno filosófico de su estudio” (Ricoeur, 2000, pág. 23) Por tal motivo es importante que las imágenes vayan acompañadas de un refuerzo que ayude a contextualizar y entender las de una manera más amplia, reduciendo dicho margen de error. El registro de las esculturas presenta la problemática de ser objetos de 360 grados, los cuales deben de ser fotografiados por diversos ángulos para representar la totalidad de la pieza. Así mismo, se debe de capturar su contexto en el entorno, realizando tomas más abiertas, que las que capturan exclusivamente a las obras. Las capturas de imagen antes planteadas se deben de realizar con luz diurna y con iluminación nocturna, para dar una aproximación de la apreciación de las esculturas a lo largo de un día. A todo esto, se debe de sumar un registro escrito o auditivo con testimonios de las impresiones de los usuarios. Ricoeur señala que la opinión falsa “reside en la asociación de la percepción y del pensamiento” (Ricoeur, 2000, pág. 26) Es importante entonces, evitar caer en especulaciones, pensamientos erróneos o en la imaginación, para conservar una verdadera memoria colectiva.

2.2 Transmisión de la memoria.

La memoria del mundo contemporáneo necesita ser representada por la integración de los diversos discursos de la memoria colectiva. No debe de seguir transmitiéndose una memoria oficializada que tan sólo hable por un determinado segmento del grupo social. Por medio de una memoria colectiva se abre paso a una representación de una ideología

edificada como una unidad amalgamada de significados. Dar voz dentro del marco de la memoria del patrimonio cultural a los sectores que han sido ignorados es un punto fundamental. Los usos del patrimonio son distintos y por ende están dotados de una multiplicidad de significados, los cuales deben de ser recabados y mostrados como parte de un todo. Walter Benjamin, en su tesis sobre la historia y otros fragmentos, explica que:

“Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal como realmente ha sido”; significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. Para el materialismo histórico se trata de eso, de aferrar una imagen del pasado tal como inesperadamente se le presenta al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a sus destinatarios; para ambos es uno y el mismo: prestarse a ser el instrumento de la clase dominante. En cada época ha de intentarse, de nuevo, arrebatarse la transmisión al conformismo que está a punto de sojuzgarla. El mesías no viene sólo como redentor; viene como vencedor del Anticristo. El don de avivar en lo pasado la chispa de la esperanza reside sólo en aquel historiador que está penetrado de lo siguiente: ni siquiera los muertos estarán seguros si el enemigo vence. Y este enemigo no ha dejado de vencer.” (Benjamin, 2008, pág. 40)

2.2.1 Cambio y sociedad.

Los cambios sociales, permiten la construcción de la memoria de un grupo de personas de manera individual y colectiva, lo cual genera los “marcos sociales de la memoria”; término que fue desarrollado por Halbwachs. Dichos marcos pueden ser resultante del tiempo, el espacio y el lenguaje. El ejercicio de recordar se da por medio de las claves determinadas a los grupos sobre los que se recuerda, los cuales dependen de la espacialidad y la temporalidad inmersa en conjunto con el lenguaje.

Cuando las estructuras sociales presentan variaciones de los valores éticos y culturales, símbolos o normas por causas internas o externas, surgen entonces los

cambios sociales. Existen diversos factores que afectan las variaciones en el devenir histórico, repercutiendo en la forma de vivencia y de observación del mundo de los sujetos involucrados en un determinado grupo social.

El cambio social representa la permuta o modificación de estructuras diversas de un conjunto poblacional; dicho cambio puede reflejarse de una gran cantidad de maneras que van desde estructuras superficiales que se modifican de manera constante, o bien, estructuras que se encuentran fuertemente arraigadas a las tradiciones. Los cambios sociales pueden darse de maneras voluntarias o involuntarias; implícitas o explícitas, todo depende del tipo de población y los elementos externos que la afectan.

Los factores de cambio pueden ser de diferente índole (Alcañiz, 2009):

- *Subjetivos: Construidos por las ideologías de los individuos y los grupos.
- *Objetivos: Son dados por las condiciones políticas, sociales y económicas en un momento determinado.
- *Externos: Son los factores que no dependen de los individuos, como sería el caso de los cambios climáticos que pueden afectar el entorno. También serían externos los cambios ocasionados por otras sociedades, como es el efecto de la globalización.
- *Demográficos: Sucede cuando existe una variación significativa en el volumen poblacional, pues repercute en la estructura social.
- *Culturales: Cuando la comprensión del mundo y de los seres humanos es vista desde una perspectiva distinta.
- *Tecnológicos: Desde la revolución industrial, existen cambios que han afectado constantemente a las sociedades; cambios en los roles de género, tiempos laborales, reducción del tiempo de ocio, reducción del tiempo de recorrido de distancias geográficas, el poder de influencia de los medios de comunicación, entre otros.

*Ideología: Las ideas y las creencias, son los elementos claves con los que se justifican el orden social y se legitiman los poderes políticos. El cambio de ideología representa un cambio a la realidad.

La mayoría de los sociólogos concuerdan que en que deben de presentarse varios factores simultáneos para que exista un cambio social sustancial.

Tipos de cambio social:

Los tipos de cambio están determinados por la velocidad en la que se presentan. Se pueden clasificar de la siguiente manera:

- **Derivada:** Es un cambio social prácticamente imperceptible pues sucede de manera extremadamente lenta. Se da por pequeños cambios acumulativos que en un punto presentan un cambio.
- **Evolución:** Es un cambio progresivo en el cual la sociedad no se ve afectada de forma drástica. Este tipo de cambio surge por las opiniones de distintos grupos sociales.
- **Revolución:** Es un cambio abrupto que se da por la fractura con las instituciones, buscando remplazarlas por otras que respondan a un nuevo orden.

2.2.2 Tiempo y memoria desde Halbwachs y Ricoeur.

El pasado es una necesidad para el relato del futuro, pues marca los contrastes de las nuevas representaciones, creaciones y realidades. Con la memoria se preserva lo remarcable que no se encuentra en el marco del olvido. La memoria no es simplemente el relato aunado al tiempo, sino que es una vinculación entre la memoria y la historia que se presenta de manera retrospectiva y recreadora. Aristóteles decía que la memoria es del

tiempo, pues todo se crea y se destruye en el tiempo, sin embargo, hay que recordar que el olvido siempre se encuentra como latente enemigo. El pasado que se recuerda tiene una continuidad en el presente a través de la memoria que sobrevive.

Maurice Halbwachs retomó de su maestro Henri Bergson algunos conceptos como; duración, memoria pura y memoria-hábito. Para Halbwachs (1992), quien fue un gran estudioso de la memoria, la duración representa un régimen de temporalidad puro que se confronta con el tiempo, el cual busca siempre reducirlo o eliminarlo. De igual manera, relacionó a la memoria habitual como aquella que retoma ciertos elementos de la memoria pura para emplearlos en el presente; esta formulación es la base para el estudio de los marcos sociales de la memoria que Halbwachs presenta. Analizado de esta manera el espacio es el que inspira a la duración para que se moldee en lo que es conocido como tiempo. Para Henri Bergson el tiempo es la proyección de la duración en el espacio. Por lo tanto, la memoria es un factor significativo para la duración.

En referencia al tiempo Ricoeur planteó que la narración es la única herramienta que permite humanizar al tiempo. Es decir, que por medio de la narración se puede lograr una proximidad al tiempo. Para Ricoeur, existen dos tipos de narración posibles, que son la historia y la ficción, puntualizando que en cada una de estas el tiempo se configura de diferente manera. El tiempo histórico se reconstruye por medio de instrumentos tales como documentos, archivos, calendarios y generaciones que trazan una huella del pasado. Aquí es interesante entender el concepto de generación explicado por Ricoeur, pues es un periodo intermedio entre el tiempo artificial trazado por el calendario, y el tiempo interior de la vida mental. Para la historia las generaciones son grupos que comparten un modo de ser y de estar en el tiempo, considerando la sucesión y la pertinencia. La sucesión implica una posibilidad de continuidad histórica que está compuesta de la transmisión de la experiencia y las nuevas posibilidades. (Ricoeur, 2004)

Para Halbwachs la memoria es un factor necesario para la construcción del tiempo, que por su parte Ricoeur plantea como narración. Sin duda, considerando el planteamiento de estos autores, para construir el tiempo humanizado se requiere de la

continuidad de la memoria. Retomando entonces, el concepto de generación planteado por Ricoeur, en el marco de esta investigación, es importante considerar que, para hablar de transmisión de la memoria de las esculturas urbanas, ésta se realiza precisamente pasando la estafeta entre generaciones. Es importante, por lo tanto, construir una memoria generacional que la represente en su integridad para que pueda ser entendida y ampliada por su sucesora.

2.2.3 Transmisión de la memoria de una generación.

La obra cultural contemporánea resulta muy controversial al determinar su condición de patrimonio. Para lograr adquirir dicho estatus las obras deben de cubrir ciertos lineamientos que pueden ser difíciles de determinar por su propia condición de contemporaneidad. Al inspeccionar el patrimonio cultural registrado, resalta notoriamente la poca cantidad de obra y bienes culturales contemporáneos con respecto a la de épocas pasadas. Puede resultar contradictorio visto desde el ángulo material, ya que evidentemente se cuenta con muchos más recursos culturales actuales que pasados. Actualmente existe un mayor interés por preservar la memoria del pasado sobre la preservación de la memoria actual. El patrimonio cultural es entendido como los bienes y valores culturales que son expresión de la nacionalidad o la identidad de un pueblo de todas las épocas. Sin embargo, se pone mayor énfasis a la idea de que: “El patrimonio cultural representa lo que tenemos derecho a heredar de nuestros predecesores y nuestra obligación de conservarlo a su vez para las generaciones futuras.” (UNESCO, 2002) ¿Esto implica que nosotros no debemos conservar y heredar nuestro patrimonio contemporáneo?

En momentos pasados de la historia, diversos pueblos tenían un gran interés por asegurar su memoria contemporánea y el trazo de su huella a lo largo del tiempo, por medio de la construcción de monumentos y obra cultural. El ver hacia atrás es indispensable para la memoria como elemento constitutivo de la propia identidad. No se

puede vivir simplemente en el presente sin remontarse al pasado para reconstruir los rasgos individuales y colectivos que conforman dicha identidad.

En una temporalidad del patrimonio cultural, es indispensable hablar de tres elementos; el pasado caracterizado por la memoria, una correcta comprensión del presente y el futuro marcado por un proyecto de lo que se quiere llegar a ser. Es decir, se requiere del pasado para entender el presente, y sin dicho entendimiento no se puede realizar un proyecto consistente para el futuro. Para Heidegger (2009) , esta conceptualización de los tres tiempos es manejada como el círculo hermenéutico; donde los tres momentos de la relación circular son la ambivalencia de la existencia. Esta circularidad del movimiento existencial de la temporalidad no está determinada por ninguna ley natural o lógica, sino que se sitúa en el área de la contingencia y facticidad histórica. La política de la memoria utiliza el pasado reconstruyéndolo en función de los problemas y las preocupaciones del presente; aunque trabaja sobre el pasado, esta vuelta sobre el futuro ya que ella dibuja implícitamente un cierto tipo de sociedades.

Si bien es necesario revisar el pasado, también es necesario desvincularse en un cierto grado para poder ser creativo y dar lugar a un nuevo tiempo. No se debe de ver el pasado como una sombra asfixiante que limite al presente. En este caso es cierto que, el patrimonio cultural contemporáneo, olvida en determinado grado al patrimonio cultural antiguo para dejar en blanco el cuaderno de la nueva memoria de identidad nacional, y poder continuar así escribiéndola. Las obras culturales contemporáneas describen a la época que se está viviendo, sus cambios y sus esperanzas.

Todo patrimonio cultural en su respectivo momento se vio empapado de tal condición de contemporaneidad. Ahora bien, cualquier obra cultural para poder ser considerada como patrimonio debe de responder a ciertas características que son fijadas difusamente por organismos institucionalizadores. Dichas características responden más a los intereses políticos y económicos temporales de grupos aislados. Anteriormente la obra patrimonial se construía ex profeso con la intencionalidad de la preservación de la memoria. Hoy, ¿para qué o por qué se construye el patrimonio? O, mejor dicho, ¿cómo

se valora dicho patrimonio actualmente? El patrimonio se encuentra ligado indiscutiblemente a las políticas de memoria presentes en su momento. En toda sociedad existe una pluralidad de memorias colectivas y, por lo tanto, de identidades colectivas: hay tantas memorias sociales como grupos sociales. Una política de la memoria es una acción deliberada, establecida por los gobiernos o por otros actores políticos o sociales con el objetivo de conservar, transmitir y valorizar el recuerdo de determinados aspectos del pasado considerados particularmente significativos o importantes. Propone una representación del pasado que refiere a modelar la memoria pública y construir así, un cierto tipo de identidad colectiva.

En México, resaltan algunos elementos permanentes, que analizados en la larga duración nos hablan de un país que busca construirse y consolidarse. El Estado ha homogeneizado la memoria, ha seleccionado los hechos sobre los cuales quiere que se base su presente, sobre los que se fundamenta su manera de ser. Del otro lado de la balanza, el Estado olvida o borra todos los hechos que cuestionan su legitimidad e intereses, pero claro, sin olvidar incluir los rasgos que construyen la identidad nacional.

En México, el patrimonio cultural es un reflejo de las múltiples relaciones que existían entre las clases gobernantes y la sociedad. El patrimonio para el ámbito político son las obras indicadoras de gran trascendencia para señalar la formación de la nación, marcan las disputas por el poder, los apoyos otorgados, etc. En general son el reflejo de los logros y fracasos del gobierno, pero siempre van ligados a la idea de progreso; por lo mismo apelan a raíces históricas y tienen en cuenta la coyuntura política del momento para acomodarlas según sea mejor para su conveniencia. Se trae a colación la raíz histórica de manera simbólica y se le une con un hecho de la memoria inmediata, con esta fórmula se asegura que el patrimonio tenga un lugar de importancia en el recuerdo. Para Fernand Braudel, la duración social de la historia no solamente es sustancia del pasado, sino también de la vida social actual. Siguiendo este ejemplo, el patrimonio se inserta como un inter ciclo en el periodo de la historia de la larga duración. (Braudel, 1970) La historia es la suma de todas las historias posibles, una colección de oficios y de puntos de vista de ayer, hoy y mañana.

La obra que no encaja en los intereses del Estado no es considerada y se excluye del privilegiado círculo del patrimonio cultural. Esta obra excluida entra en olvido, se le desvincula del pasado negándole así su derecho de presente y cualquier posibilidad de futuro. La obra olvidada ciertamente no es conservada en memoria, pero tampoco conservada materialmente, se deja morir lentamente o en el peor de los panoramas se le asesina directamente. Esta obra olvidada nos puede contar la otra historia, entonces, ¿Por qué se le deja morir de tal manera? La obra relegada de otra época difícilmente es recuperable, si es que aún existe. Existen políticas de memoria muy diferentes, algunas de las cuales se inscriben en una lógica democrática mientras que otras inversamente responden a una lógica autoritaria. Hoy, estamos en el presente, con un entorno de nuevas creaciones que reflejan a las sociedades de nuestro tiempo. Es importante vislumbrar nuevas políticas de valoración de las obras por sí mismas y no por intereses políticos y/o económicos. El sentido del patrimonio cultural debe de ser uno que muestre lo más traslúcido posible el presente, y no un patrimonio construido bajo un cuento fantástico.

Las obras culturales son memoria viva, la cual cuenta su historia de manera más directa que la historia escrita la cual puede llegar a superponerse a la memoria propia y a los relatos de los sobrevivientes. La memoria viva tiene sus fuentes en la experiencia de los acontecimientos y en la tradición oral; dicha memoria apaga lentamente su luz conforme se abre la brecha temporal y la historiografía llega a remplazarla. El patrimonio debe de ser presentado por él mismo en medida de lo posible, y no sufrir de múltiples interpretaciones a lo largo del tiempo. De aquí que sea de suma importancia que la obra cultural actual sea interpretada hoy para rescatar lo más cercanamente posible su significado; la obra contemporánea tiene la enorme ventaja de la cercanía en la línea de tiempo.

El patrimonio cultural, ha sido siempre interpretado y reinterpretado, atrapado en un círculo infinito. Generaciones posteriores a dicho patrimonio son las que intentan comprender su pasado, desafortunadamente no se puede estar exento de caer en reconstrucciones y conjeturas que alejan a la obra de su significado. Si bien es cierto que,

es necesario mirar el pasado para entender el presente, qué mejor manera de entenderlo si se tuviera un pasado bien registrado, documentado y sobre todo interpretado de manera próxima. Interpretar el patrimonio contemporáneo no solo es legar una memoria material, sino una memoria completa con la cual en el tercer tiempo de la temporalidad se podrá leer de una forma más certera con respecto a las conjeturas que hoy brindan las interpretaciones lejanas. Los lectores del pasado inevitablemente siempre caen en historias engañosas puesto que no pueden escapar a las construcciones interpretativas vistas desde la perspectiva de su presente. Lo anterior empaña aún más su panorama considerando que la historia naturalmente tiene quiebres que causan que los acontecimientos y las épocas pasadas pierdan significaciones para comprender el presente.

Heredar una memoria “pre interpretada”, puede permitir realizar lecturas con una distancia más corta y por ende brindan mayor entendimiento y proximidad con la obra y su contexto primario. La historia del patrimonio cultural debería de ser una historia que explore los testimonios de la experiencia y la memoria superando los meros acontecimientos y que conduzcan a la comprensión de los sujetos sociales. Así mismo heredar una memoria del patrimonio contemporáneo, puede evitar en su contraparte inseparable que es el olvido; ya que, al decidir prestar atención a ciertos aspectos del pasado, la memoria deja otros en la sombra deliberadamente o no.

Para transmitir un legado pre interpretado, es necesario tener registros con imágenes que encierren adecuadamente el contenido a transmitir. El patrimonio contemporáneo hoy tiene la ventaja de ser obra relativamente nueva y que por lo mismo supone presentar mejores condiciones de conservación. Sin embargo, esto no es regla general, es un supuesto de lo que debería ser, desafortunadamente el patrimonio contemporáneo en diversas ocasiones sufre mayor deterioro ya que no se le valora y de ahí que tenga un descuido que lo puede llevar a su destrucción.

Como ejemplo, las esculturas urbanas de la “Ruta de la amistad”, forman parte del patrimonio cultural de México. Son esculturas que fueron concebidas bajo el marco de

las olimpiadas en México 1968, realizadas por artistas de diversos países, y que hoy ya forman parte de la memoria del país. Esta serie de esculturas sufrió de desinterés por muchos años por lo cual fueron maltratadas y deterioradas. Las esculturas llegaron a convertirse en fantasmas que vagaban por las avenidas del sur de la ciudad de México. Cada una de las piezas de esta serie fue concebida in situ, es decir, se le pre asignó un espacio determinado el cual sería su hogar permanente para ser exhibida. Bajo esta idea, la mayoría de las obras de esta ruta fueron conceptualizadas y elaboradas; algunas de forma estática y otras dinámicas. La escultura del artista japonés Kioshi Takashi que lleva por título “Esferas”, consta de dos gigantes pelotas blancas a las cuales les ha sido eliminada a cada una de ellas, dos cuartas partes de sus cuerpos. A partir del efecto óptico de la velocidad con la que los vehículos transitan sobre Periférico y la utilización de los espacios vacíos en la escultura, el artista logra proyectar el efecto de dos esferas completas girando sobre su propio eje. Esta es una obra pensada para ser vista con el movimiento del espectador e interactuar de forma dinámica con los automovilistas.

El espacio original, o bien podría llamarle espacio primero de la obra, es importante puesto que se realiza un diálogo entre la pieza, el lugar y el espectador. En el caso de la Ruta de la amistad, la complejidad aumenta para la conservación y trasmisión de la memoria puesto que se trata de piezas estáticas y otras dinámicas. Siguiendo este caso particular, actualmente sufrirán de un desplazamiento de su espacio. La constante transformación de la ciudad ya no da cabida a estas esculturas, las arrancará de su estadio fantasmal y muy probablemente se les llevará a su cementerio. Se están realizando obras de re acondicionamiento de vialidades y por esto mismo se está planeando la construcción de un jardín de esculturas, para desplazar a estas obras. Esta es una realidad con la que el patrimonio cultural se ve enfrentado a lo largo de su historia, no solamente lucha contra su deterioro, sino que también se ve afectada por sus mudanzas. Estos cambios son inevitables, pero es importante mantener un registro visual de cómo en algún momento se encontraron insertas en las calles, rodeadas de espacios verdes, tránsito vehicular y peatonal; es decir, mantener un registro de cuando aún están vivas, para poderlas entender cuando se encuentren paralizadas en su nuevo espacio.

Es muy complejo conservar la esencia de las obras culturales cuando sufren ese tipo de modificaciones, pero es necesario tratar de guardar en la memoria este sentido primero como parte de la vida del patrimonio. En el futuro no se sabe qué otro tipo de cambios o deterioros podrán sufrir, pero tener un registro adecuado permite ir escribiendo paulatinamente la historia de estas obras culturales al mismo tiempo que se va dejando un legado interpretado por la voz del mismo tiempo contemporáneo.

El patrimonio cultural que ha llegado hasta nuestras manos también ha sufrido diversas modificaciones de todas índoles. Sin embargo, hoy, nosotros como nuevos intérpretes de ese patrimonio cultural, estamos distanciados de él y no contamos con un registro de seguimiento de la vida de éste. Posicionándonos en el supuesto que tuviéramos tal registro, esto nos permitiría entenderlo mejor y tener una visión ampliada de su uso.

Para los registros propuestos sobre las modificaciones significativas del patrimonio, la imagen es de una importancia vital. Ella es la que nos sobrevivirá y la que se encargará de transmitir el mensaje de nuestro patrimonio y nuestra memoria. “La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira” (Didi-Huberman, 2006, p. 12). Dejar un registro visual de nuestro patrimonio, dará una clave de nuestro presente y ayudará a que los herederos se topen con una dificultad menor al tener un indicio que encamine su traducción y los aleje de su realidad para transmitirlos a la nuestra. Una imagen acertada ayuda a evitar anacronismos del patrimonio cultural, y a través de ella se puede interpretar el pasado con las propias categorías del pasado y concluir en una memoria más certera. Pero también las imágenes de las obras culturales no solo servirán para el futuro, también pueden ser herramientas útiles para entender el presente puesto que dentro de la misma contemporaneidad se generan anacronismos.

El registro visual del patrimonio contemporáneo necesita generar imágenes intencionales, pensadas y que capturen la retentiva del momento. La memoria del patrimonio se va construyendo poco a poco por una sobre determinación, la cual puede ser mejor entendida si se va desglosando en sus diferentes momentos. Con esta sobre

determinación se conforma una red asociativa que se va interconectando para tener como centro un punto nodal, el cual debe de ser entendido como el presente de la obra cultural. No se trata de intentar lograr un sentido unívoco del contenido, pero sí de encaminar hacia una lectura vista desde nuestros ojos. El registro implica ir armando un rompecabezas por medio de diferentes capas temporales de la vida de las obras, sin embargo, este es un rompecabezas que, si tiene principio, pero no está dotado de un final. El patrimonio es un ente en continuo movimiento, tiene un sentido original, pero se va transformando en el espacio y en el tiempo. “Demasiado presente, el objeto corre el riesgo de ser más que un soporte de fantasmas; demasiado pretérito, corre el riesgo de no ser más que un residuo positivo, muerto, una estocada dirigida a su misma “objetividad” (otro fantasma).” (Didi-Huberman, 2006, p.25)

La imagen del patrimonio contemporáneo debería de ser pensada como una imagen que pueda escapar a la historicidad y ser entendida en el sentido dialéctico con respecto a los múltiples tiempos que ha atravesado la obra. Las imágenes del patrimonio contemporáneo están insertas en la historia de los hombres del presente, y como tal deben de ser decodificadas; deberían de ser vistas en el futuro, no como imágenes del pasado sino desde la perspectiva de la memoria. “Nada resulta inesperado: las genealogías de todos los objetos se inscriben en las que son propias de las sociedades y de las culturas donde toman forma. Aquellas los explican y desarrollan, a la vez, en historias múltiples y ambiguas. El uso, luego el abandono de un objeto, revelan en parte al orden social del que es contemporáneo y en el que, a la vez, participa. Y de estos entrelazamientos nace la multiplicidad de las lecturas posibles de nuestro tiempo.” (Attali, 1985, p.9) Una política de memoria que pretenda aproximarse a la verdad histórica no puede proyectar ningún monopolio, sino que debe buscar la pluralidad y diversidad de las memorias existentes. Cada memoria remite a una visión particular del pasado. Un mismo pasado que atraviesa memorias diferentes, se presenta bajo formas diversas porque cada memoria solo selecciona y retiene determinados aspectos, testigos de una evidencia específica con exclusión de otras. Lo que puede ser significativo para una memoria no implica que lo sea para otra. Cada memoria social constituye un conjunto complejo de

sub memorias diferentes que a su vez cada una está en recomposición. Una interpretación de la memoria no puede ser definitiva, puesto que está compuesta de pluralidad, complejidades y mutabilidades. Cada interpretación inevitablemente está arraigada a un tiempo específico, y está condenada a ser revisada por interpretaciones ulteriores.

Las imágenes del registro del patrimonio cultural deben de escapar a la política cultural de las élites dominantes, fuera de universalidades y lejos de una memoria construida y manipulada a partir de los intereses de dicha élite. Estas imágenes tienen que seguir un camino en el que se refleje también la visión de los sectores dominados. Esto conduce nuevamente a la definición de lo que se considera patrimonio cultural, para poder crear imágenes certeras primero es necesario alejarse del concepto impuesto y rescatar la idea de un patrimonio como verdadera riqueza cultural. Se requiere de ver el patrimonio como obra que refleja la identidad de una nación. La definición de patrimonio elaborada por la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre el Patrimonio Cultural, celebrada en México en el año 1982 es la siguiente:

El Patrimonio Cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas. Esta definición es muy certera, sin embargo, la problemática surge al no seguirse estos parámetros y girar hacia elementos clasificatorios que están versados hacia intereses particulares que dejan de lado a los intereses de un pueblo. En grado mayor de preocupación, estos intereses individuales, ponen en riesgo y atentan contra la memoria de la nación. Se circunscribe una memoria que es transmitida al futuro la cual degenera el valor cultural de los pueblos, su gente y su tiempo. Las legitimaciones culturales duran mientras se encuentre en el poder la institución Estatal que las creó, y son remplazadas por otras políticas culturales de los nuevos grupos al poder. Estos cambios de políticas culturales generan fracturas en la continuidad del patrimonio, no solo porque son panoramas creados, sino que empañan al verdadero patrimonio el cual

no es reconocido y por lo tanto no es valorado y mucho menos conservado ni transmitido.

El interés por la conservación del patrimonio cultural surgió como respuesta a la amenaza de destrucción que el desarrollo de la sociedad capitalista industrial cierne sobre el entorno natural y sobre el entorno humano. Se trata de una paradoja de la cultura moderna "que, de una parte, destruye y sustituye la materialidad de esas sociedades preexistentes, y, por otra, se vuelca en la preservación de lo que no son sino restos obsoletos de las mismas, o manifestaciones en proceso de desaparición". (Ortega, 1997, p.67) Algunas amenazas latentes son: los grandes proyectos de modernización de la infraestructura pública o privada, el desarrollo urbano y turístico rápido, cambios en los usos del suelo y en las formas de propiedad de la tierra que provocan el deterioro acelerado del paisaje local y del patrimonio.

El patrimonio cultural se encuentra hoy en día supeditado al capitalismo sobre todo por la rama del turismo cultural, el cual se encarga de generar todo un mercado para un sector de consumidores del capitalismo que lo exprime según sus conveniencias. El espíritu capitalista, como fenómeno de las sociedades modernas, debe ser comprendido dentro de un marco legal racional cuya finalidad está apoyada por estrictos y sistemáticos procesos de control. El turismo cultural es una construcción que responde a las necesidades capitalistas y está determinado por el ocio bajo su conceptualización burguesa. Para Joffre Dumazedier, el tiempo de ocio está en aumento por la disminución progresiva del tiempo de trabajo. Es sobrante y libre del trabajo; el ocio es el tiempo no pagado que pertenece al individuo y en el que éste puede actuar espontáneamente mediante una libertad de elección. En la sociedad urbano-industrial no se mezcla fácilmente uno y otro en las tareas diarias, ocio y trabajo están separados.

Thostein Veblen quien en su libro de 1899 "The theory of leisure class", dice que las clases bajas tratan de emular el ocio ostensible de las altas. Así mismo la lucha por la vida ha sido sustituida por la lucha del prestigio. El turismo cultural nacional brinda la posibilidad de cubrir ese deseo de las clases bajas por emular el turismo de la clase alta.

Se ha generado toda una industria cultural en la que se hace accesible la opción de viajar, por medio de empresas que ofrecen alternativas para visitar y “conocer” el patrimonio cultural. Es decir, se genera en el público por medio de la publicidad la necesidad de ir a lugares que no tenían ni la remota idea de su existencia. Estas empresas de turismo cultural desarrollan paquetes a precios accesibles, lo cual conlleva que la gente no dude en tomar estas opciones para el disfrute de su ocio y poder gastar su dinero en ello. Si la visita del patrimonio cultural fuera bajo el idealismo del ocio como un tiempo para el engrandecimiento del espíritu, se lograría el propósito desinteresado de transmitir el legado de identidad de un pueblo. A primera vista parecería que el interés por el patrimonio y el conocimiento ha aumentado, pero esto tan sólo es una ilusión disfrazada del capitalismo. Los visitantes que en su tiempo de ocio pueden adquirir este estatus de turistas y que se alejan aparentemente de su condición de trabajadores visitan los sitios patrimoniales que se acondicionan para recibir a una mayor cantidad de visitantes, y los alrededores de las zonas culturales se convierten en espacios de comercio. Por lo tanto, el patrimonio cultural se convierte en una mercancía más de todo el sistema capitalista y se aleja de su propósito original cayendo en el círculo sin fin del capitalismo. En 1947, Theodor Adorno y Max Horkheimer escriben “Dialektik der Aufklärung” (Dialéctica de la ilustración), en la cual especifican que el ocio es la continuación del trabajo por otros medios y que la “industria cultural” esclaviza al hombre con mucha mayor sutilidad y eficacia que otros métodos anteriores de dominación.

Ahora, si se analiza el aumento de visitantes del patrimonio cultural omitiendo todo el comercio que lleva implícito, sobresale el valor de la difusión que logra que el pueblo se acerque a sus raíces. Sin embargo, al tener ese acercamiento, los visitantes deberían de adquirir un entendimiento correcto del patrimonio cultural y así ligar y complementar su presente y su historia. En este punto surge el cuestionamiento, de qué información es la que reciben estas personas, y si se les brinda las herramientas necesarias para poder decodificar la información, o si tan sólo se les proporcionan discursos breves que cumplen con los discursos oficialistas y de esta manera se les mantiene dentro de la línea de pensamiento del Estado. De esta manera el turismo cultural logra recaudar el

capital de vuelta a sus dueños burgueses y mantener al pueblo dentro parámetros que requiere para el correcto funcionamiento del sistema.

Los procesos en la modernidad y posmodernidad están vinculados a las formas de producción y reconducción hacia el consumo; ambos tiempos representan la transición de una producción fija del capital hacia una con mayor alcance y movilidad. David Harvey considera que la posmodernidad ha quebrado los ideales eternos de la Ilustración, y se convirtió en destrucción creativa, es decir que destruye para poder crear. En esta posmodernidad los problemas son planteados como subjetivos y multi-causales; la desigualdad de las clases sociales fue un factor de agrietamiento epistémico que planteó de igual manera la necesidad de respuestas múltiples para las cuestiones del hombre (Harvey, 2008). De esto que no exista una sola realidad, sino una diversidad de construcciones que plantea varias realidades; conlleva una lógica de consumo capitalista y una vida social basada en los efectos de dicho consumo. Lo posmoderno puede ser entendido con una fusión de conceptos donde aflora la superficialidad y el impacto de la inmediatez.

El capital móvil, conduce a constantes cambios que obligan al consumidor a vivir día a día y sumidos en una constante incertidumbre, donde la noción anterior de espacio-tiempo ha cambiado radicalmente. La patrimonialización de la cultura y la fabricación de espacios culturales para el consumo turístico, son resultados de los procesos del capitalismo. Cabe señalar que, la patrimonialización, consiste en lograr que un bien, cultural o natural, sea declarado con la categoría de patrimonio, basado en su significado e importancia que posee como parte de la identidad y autenticidad que representa y simboliza para un pueblo, por lo que, a través de este proceso, se consigue proteger y conservar, dicho bien, como herencia y legado para las futuras generaciones. Hoy, existe un interés por una acumulación de bienes culturales que pueden ser colocados en museos y espacios culturales, que generen mayor interés y competitividad con respecto a otros bienes; esto tan sólo con la intención de que la identidad y la cultura son bienes que si pueden ser comercializados. El patrimonio cultural no puede pertenecer a un grupo de poder específico, sin embargo, si puede ser controlado y explotado para beneficio de un sector reducido. El consumo cultural, está

determinado por el capital y por consecuencia las obras de arte sustentan la jerarquización de clases.

Pierre Bourdieu distingue tres tipos de gusto: el legítimo, medio y popular; el primero es dominio del sector de la alta cultura y los otros dos son vistos como entretenimientos culturales de masa. La percepción estética de una obra de arte depende de una sistematización previa de principios específicos que legitiman esa percepción, la cual solo es adquirida por medio de una educación accesible por medio de un capital. El ocio moderno sigue al ocio burgués el cual es controlado e inspirado por ellos. Este ocio constituye una fuente potencial de consumo que los capitalistas versan en su beneficio. Existe una jerarquización social basada en la función del rol que solo asigna el estatus y el trabajo, y esa funcionalidad conforma un grupo de distinción cuya legitimidad no es puesta en cuestión por las clases subordinadas. De la legitimidad misma surge también la diferenciación del gusto por las obras culturales en las que las clases privilegiadas apelan a la contemplación como conocimiento y manejo de elementos decodificadores. Cada tipo de gusto va relacionado a un supuesto mayor o menor conocimiento del buen gusto o la falta de esos elementos ofrecen tan solo un gusto popular. (Korstanje, 2011)

La manipulación histórica y las obras de arte son controladas por las clases privilegiadas y el consumo de sitios culturales, es la forma de acceder a procesos de mitificación que separan a los grupos humanos y los diferencian de otros generándoles un sentido de pertenencia y subordinación. Por tal motivo la patrimonialización se construye en función del gusto calificado de grupos minoritarios lo cuales no son compatibles con el gusto e interés colectivo de los nuevos sitios turísticos culturales.

En la actualidad el término de patrimonio tiene mayor relación con la posibilidad de administración y almacenamiento de objetos culturales y de valor; dicho pensamiento es acorde con la línea de acción de las sociedades capitalistas. En 1978, Jacob Heytens le da al patrimonio turístico la condición de imprescindible para el desarrollo del capital turístico, entendido como un conjunto de recursos turísticos, humanos y financieros que siguen las lógicas del capital. (Heytens, 1978) El turismo cultural ya se ha convertido en

un elemento inherente al proceso capitalista, que se despliega dentro de un mundo ahogado de institucionalización burocrática. Hoy los conceptos de conservación y patrimonialización, están vinculados a la dinámica sistémica burocrática.

En muchos países, o mejor dicho en los países que cuentan con una riqueza cultural amplia, se ha generado el turismo cultural como una herramienta más para combatir las crisis económicas. Países subdesarrollados + patrimonio cultural = turismo cultural. Sin embargo, estos beneficios no recaen sobre las comunidades locales que rodean al patrimonio cultural, sino que estas en muchas ocasiones se ven afectadas por grupos mayores que las someten para obtener sus beneficios. Una masificación del turismo en esta zona conlleva implicaciones de deterioro ambiental y material del lugar. Visto desde el punto de la conservación, la masificación del turismo cultural es uno de los mayores riesgos de daño y destrucción que hoy en día ronda de manera latente al patrimonio.

En este punto surgen ciertos cuestionamientos: ¿Qué tanto las personas locales participan en la creación de mensajes con respecto a la transmisión de la memoria cultural? Y también ¿Qué tanto se ve beneficiada la comunidad con la explotación de su cultura? ¿Son estos meros observadores, de cambios que les son implantados impositivamente? Estos cuestionamientos no solamente abarcan comunidades rurales con patrimonio cultural arqueológico, sino que también afecta a comunidades urbanas con el patrimonio cultural contemporáneo. Por ejemplo, si se piensa en la ciudad de Bilbao, España y la inserción de su gran museo Guggenheim. El área metropolitana, a raíz de la inclusión de este nuevo museo, ha sufrido radicalmente de grandes transformaciones urbanísticas, que permitirían recibir un número de visitantes bastante amplio. La administración vasca consideró este proyecto como parte de su estrategia de regeneración de la estructura económica del País Vasco, y potenciar con éste las posibilidades de convertir el área metropolitana de Bilbao en un núcleo de referencia de las regiones del eje Atlántico. Así, este museo se ha convertido desde 1997 en un catalizador de la renovación urbana y económica de la ciudad. Bilbao, históricamente

había desempeñado como una ciudad industrial, que vio su declive desde los años 80 del siglo XX.

¿Dónde han quedado los planteamientos inspiradores de André Malraux, los cuales pretendían conducir hacia una democratización de la cultura? Creación de nuevas políticas culturales que permitieran llegar a la población que suele quedarse al margen de los circuitos de difusión públicos de la cultura y el arte, que pueden ser tachadas de populismo cultural. La universalidad de las políticas culturales por lo tanto se convierte en la capacidad de organizar la confrontación permanente del sentido. Ante esto, tenemos al mercado, que vela mucho por controlar a los ciudadanos, a los que llama «consumidores con necesidades por satisfacer». El reto de las políticas públicas, por lo tanto, debería ser el de garantizar que las personas puedan conservar su dignidad y no se les condene a ser únicamente consumidores (por supuesto, solventes) del mercado.

El paso del ser humano por el mundo inevitablemente deja rastros, y su huella cultural es lo que lo define y por medio de la cual se identifica. Dicha huella cultural la plasma en su patrimonio, por lo tanto, conservarlo implica mantener viva las luces creadoras de las diversas generaciones de un pueblo. Hoy, la continuidad de ese fuego cultural sigue en proceso de creación, el patrimonio que actualmente se escribe sigue los filamentos de nuestros ancestros y el cual seguirá siendo trabajado por nuestros herederos. El patrimonio es un río cuya afluente nunca para, recorre largos caminos y nuevos lugares, pero nunca cesa su trayectoria.

El presente tiene una doble tarea, rescatar y conservar la memoria que ha llegado hasta sus manos; y por otro lado debe de generar su propia existencia y hacerse visible en ese camino patrimonial. Los herederos de “este” presente, entendido como el hoy contemporáneo, necesitarán comprender su pasado para ellos mismos definirse. Pero, debemos de ser responsables de transmitir un legado que responda a nuestros intereses, a nuestros gustos, expectativas y sobre todo que nos identifique y que muestre de manera próxima nuestra realidad. Una realidad no como única versión, sino entendida como una unificación de las voces del pueblo amalgamadas en un mismo sentido.

A pesar de las falsas políticas culturales que responden a intereses particulares y en muchos casos van encaminados a absorber el patrimonio como parte de un producto más del capitalismo, es necesario crear una línea de acción paralela para la generación de “nuestro” patrimonio cultural contemporáneo y no un “nuestro fabricado” avalado de manera ficticia. ¿Por qué permitir que nuestra memoria se vea modificada sin nuestro consentimiento? ¿Acaso nuestros abuelos no estarían molestos al saber que el conocimiento que tenemos de ellos es erróneo y no corresponde a lo que ellos crearon?

A lo largo de la historia se puede revisar que la manipulación de la memoria no es un problema nuevo, es un hecho con el cual todas las memorias se han tenido que enfrentar. Sin embargo, nosotros cuando menos sí podemos tratar de que nuestra memoria cruce la línea del futuro de la manera que nosotros mismos deseamos proyectarla. La responsabilidad de la memoria del mañana la recaerá en nuestros descendientes y podemos dejar un buen ejemplo a seguir.

Se busca analizar el favorecimiento de la colocación de esculturas en urbes y no en otros espacios públicos de México. Las políticas culturales, emplean la conservación y difusión del patrimonio como ejes creadores de discursos con intereses diversos. Patrice Méle, investigador de geografía urbana en la Universidad de Tours Francia, desarrolló en 1998 un interesante trabajo titulado “La producción del patrimonio urbano”, traducido al español en 2006, el cual está enfocado en cuatro ciudades de México: DF, Monterrey, Guadalajara y Puebla. Méle estudia los casos patrimoniales que corresponden a la época virreinal en particular y no se centra en un tipo de arte en particular, sino más bien si el enfoque se destina a los “centros históricos”. Es muy interesante tomar como referencia su estudio de los impactos de la acción pública patrimonial sobre los centros urbanos.

Para hablar de la emisión de la memoria en el marco de la presente investigación se requiere aproximarse al escenario del espacio público, desde una propuesta de Henri Lefebvre que define a la ciudad como “representación de una totalidad social, y es un espacio-tiempo y no solamente la proyección de la estructura de una sociedad global.”

(Contreras, 2015, pág. 10) De lo anterior se puede inferir que es necesario emitir una memoria que represente a la sociedad. El espacio forma parte de una complejidad que está estructurada como un producto social, es decir que tanto el espacio físico como el espacio social se conjuntan para generar formas de interacción simbólicas que componen la memoria de los espacios. "La Memoria Colectiva es más poderosa que cualquier dictadura; que cualquier inquisidor por malo que sea, que cualquier verdugo por eficaz que parezca" E. Galeano.

La recepción de la memoria está determinada por diversos elementos en el proceso de la comunicación. La memoria no representa una línea continua, pues existen diversos cambios que la afectan; así mismo se debe de considerar que la memoria colectiva se encuentra regulada en la mayoría de las ocasiones por instituciones gubernamentales, lo que representa tener alteraciones en la versión primera de la memoria. En este punto es importante considerar que no existe una sola memoria, si no múltiples memorias que combinadas conforman una sola que es recibida por los sujetos de otro momento.

La memoria colectiva es el proceso de reconstrucción del pasado a partir de sus intereses y marcos referenciales del presente. (Halbwachs, *La mémoire collective*, 1950) La memoria colectiva se conforma de un sistema organizado de recuerdos cuya columna vertebral son los grupos sociales situados en una misma espacialidad y temporalidad. (Bezerra de Meneses, 1992) Esta no es homogénea, sino que la reconstrucción del pasado puede enfrentar diversas versiones, generándose un proceso denominado memoria dividida, es decir la existencia de varias interpretaciones de un acontecimiento que determinan de manera diferente el modo en que este repercute en la comunidad.

2.2.4 Construcción de imaginarios.

Las construcciones sociales son un artefacto que fue creado en un sistema social, por los integrantes de una sociedad determinada los cuales acceden a validar que dicho artefacto

existe. Este término fue acuñado por Peter Berger y Thomas Luckmann, quienes por primera vez lo emplearon en 1966 en su libro “Construcción social de la realidad”. Estos autores centran su concepto en que los individuos interactuando de manera conjunta a lo largo del tiempo, generan representaciones mentales de las acciones del otro. Dichas acciones derivan en roles de los actores para su interacción.

“La historicidad: las relaciones de una sociedad local con los espacios heredados expresan las modalidades de la relación de cada ciudad con su historia, es decir, consigo misma, como espacio concreto que resulta de sedimentaciones históricas. Los espacios heredados son simultáneamente testimonios de los distintos estados de la organización urbana en el pasado y de las modalidades de su inscripción en el funcionamiento de la ciudad contemporánea”. (Melé, 2006, pág. 12)

Imaginarios sociales:

Es un término que fue desarrollado por el filósofo Cornelius Castoriadis, quien propuso que el imaginario social caracteriza a las sociedades humanas como creación ontológica; cada sociedad crea su propio mundo. Estos imaginarios regulan las acciones, las formas de sentir y de pensar, pues existe una dualidad en el modo instituido, que responde al conjunto de instituciones; y el modo de lo instituyente, que es la dinámica que marca la pauta de la transformación.

La comunicación, en las sociedades actuales, requiere de un elemento clave para la interpretación de la producción de imágenes colectivas. Todo lo que se encuentra en la esfera de lo deseable, pensable e imaginable de la sociedad, se da por la comunicación pública. Dicha comunicación se convierte en la generadora de identidades colectivas que son por sí mismas piezas de diversidad.

Los imaginarios se construyen a partir de los significados que son impregnados a los objetos los cuales son trasladados al momento actual con significados múltiples y abordados como una cuestión socio cultural. Los

imaginarios son entendidos como una construcción simbólica que complementan los huecos del conocimiento empíricamente obtenido; reflejan los deseos de algo buscado. Sin embargo, la cuestión simbólica no se impregna tan sólo en objetos determinados, si no que el conjunto que conforma una urbe también genera imaginarios expandidos. De igual manera que las ciudades cambian, los imaginarios también se transforman. Tanto la memoria colectiva como la memoria individual forman parte de nuestra estructura social, y van definiendo aquello que somos, y que conocemos como nuestro imaginario, o nuestra identidad.

A continuación, se presentan algunos ejemplos de transformaciones de zonas en la Ciudad de México en el paso del tiempo.



Fotografía 1- Paseo de la Reforma (1891), Rubland y Alschier recuperado de <http://www.mexicomaxico.org/Reforma/reformaGlor.htm>



Fotografía 2- Indios Verdes, Canal de la Viga, (1902) recuperado de <http://mexicomaxico.org/IndiosVerdes/indiosverdes.htm>

En la fotografía anterior se puede apreciar el Paseo de la Reforma a finales del siglo XIX. En ese momento tres esculturas monumentales se encontraban mostrando su esplendor en dicha avenida: El Caballito de Manuel Tolsá y Los dos indios verdes. A lo largo de su vida “El caballito” ha sufrido múltiples desplazamientos en diferentes ubicaciones: Glorieta del Zócalo de la Ciudad de México (1803 - 1824), patio de la antigua Universidad (1824 - 1852), 1er Glorieta del Paseo de la Reforma (1852 - 1979) y Plaza Manuel Tolsá (27 de mayo de 1979) lugar donde actualmente se encuentra.

“Los indios verdes” recibieron dicho nombre pues el bronce del que están fabricadas se tornó verde por su propia naturaleza. Las esculturas de los indios retratan a los tlatoanis aztecas Ahízotl e Izcóatl las cuales fueron desarrolladas por el artista Alejandro Casarín como encargo para representar a México en la exposición universal de París en 1889. Cuando estas esculturas regresaron al país, fueron colocadas en el Paseo de la Reforma, sin embargo, su colocación fue duramente criticada pues la ideología de dicha avenida debía de seguir los cánones del Porfiriato los cuales pretendía realizar una réplica del París de ese momento. Permanecieron en esta ubicación de 1891 a 1901, cuando fueron trasladados a una avenida de menor relevancia y se colocaron en el Canal de la Viga, la cual era una zona de comercio popular. Posteriormente en 1920, fueron

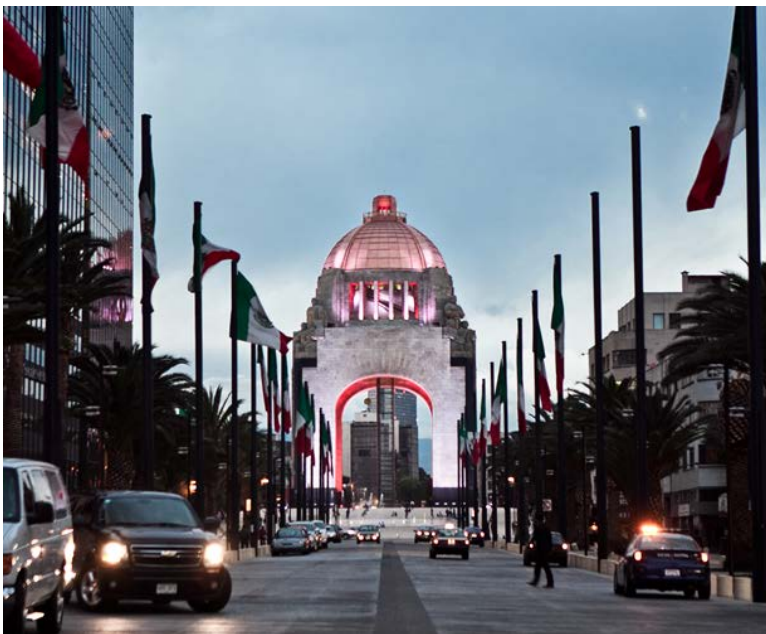
nuevamente desplazados y en esa ocasión se colocaron en la Avenida de los Insurgentes norte. Las construcciones y ampliaciones del transporte público en la Ciudad de México han propiciado nuevos desplazamientos entre ellos: 1979 se construyó la línea 3 del metro capitalino, en 2005 se desarrolló el metrobús y se transportaron las esculturas al parque Mestizaje en la delegación Gustavo A. Madero. Estas obras más allá de ser un homenaje a la cultura Azteca han provocado en diversos momentos incomodidad y han sido consideradas como estorbo para el crecimiento de la ciudad, pues no se les ha dado el valor del imaginario que representan.



Fotografía 3 Paseo de la Reforma, (2012) recuperado de https://www.google.com.mx/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0abUKEwiGntDT0ZjUAbVG6oMKHT_sB5Q_QjxnLAv&url=http%3A%2F%2Fwww.mexicomaxico.org%2FReforma%2FReforma.htm&psig=AFQjCNG_QzGOQWxd2z92yEd62uL8s0wnFw&ust=1496268755822738



Fotografía 4- Monumento a la Revolución, (1910-1912) recuperado de <https://www.google.com.mx/url?sa=i&rt=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0abUKEwiRiws0ZjUAbWGyoMKHeJRCcoQjxcwLAW&url=http%3A%2F%2Fwww.wikimexico.com%2Farticulo%2FDatos-del-Monumento-a-la-Revolucion&psig=AFQjCNHBmSUEQmy8bzHOGfrNOwvFnLksSA&ust=1496268805537014>



Fotografía 5- Monumento a la Revolución, (2013) recuperado de https://www.google.com.mx/url?sa=i&rt=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0abUKEwjirP_0ZjUAbWK54MKHjWDTsQjxcwLAW&url=https%3A%2F%2Fwww.expedia.mx%2Ffotos%2Fmexico%2Fciudad-de-mexico%2Fmonumento-a-la-revolucion.d6158219%2F&psig=AFQjCNHBmSUEQmy8bzHOGfrNOwvFnLksSA&ust=1496268805537014

En 1906 por instrucciones de Porfirio Díaz, se inicia la construcción, del hoy Monumento la Revolución, que en ese momento era construido para ser el Palacio Legislativo. Esta obra fue encomendada al arquitecto francés Émile Bénard, quien ganó

el concurso de la convocatoria lanzada en 1897. Sin embargo, la obra apenas logró ser puesta en marcha, pues poco tiempo después de iniciar el recubrimiento de la estructura metálica estalló el movimiento revolucionario, por lo que en 1912 se suspendió el trabajo de edificación. De todo el proyecto arquitectónico, tan sólo se logró iniciar con la cúpula, la cual estuvo inconclusa por casi veinte años. Al término de la revolución el arquitecto Bérnard sugirió al entonces presidente Álvaro Obregón, convertir dicha cúpula en un mausoleo para los héroes de la guerra que acababa de concluir. Sin embargo, tanto el presidente como el arquitecto murieron antes de re tomar los trabajos de construcción. Fue el arquitecto Carlos Obregón Santacilia quien concluyó el trabajo entre de 1933 a 1938. Este arquitecto realiza una reinterpretación la estructura y adaptó los espacios para impregnarles un nuevo significado. Se generó una plaza con carácter de espacio público en conmemoración a una revolución constante. La obra que inicialmente había sido pensada con una estética europea Art déco, fue transformada en una estética mexicana que retoma elementos de las culturas prehispánicas y se fusionan con un estilo cubista. El escultor Oliverio Martínez se incorpora al proyecto y realiza las obras que coronan los pilares con los temas de independencia, leyes de reforma, agraria y obrera. El mausoleo alberga los restos de Venustiano Carranza, Francisco I. Madero, Plutarco Elías Calles, Francisco Villa y Lázaro Cárdenas.

Los significados de este espacio han cambiado constantemente tras el caminar del tiempo. En época Porfiriana tenía un carácter grandilocuente para conmemorar la Independencia de 1810; irónicamente esta obra terminó resignificada como celebración de la Revolución de 1910, la cual puso fin al poder de Díaz. En 2010 el gobierno de la Ciudad de México, como celebración por el bicentenario de la Independencia y centenario de la Revolución, decidió re intervenir el espacio, incorporando fuentes en la plaza pública.



Fotografía 6- Canal de la Viga, (1910), Archivo Casasola.



Fotografía 7. La viga (2013) recuperado de <https://www.google.com.mx/url?sa=i&ct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0abUKEnjSyMem0pjUAbUk6YMKHePbAfvQj>

xvIAw&url=http%3A%2F%2Frelatoshistorias.mx%2Fnuestras-historias%2Fque-avenidas-importantes-de-la-ciudad-de-mexico-eran-caudalosos-rios-de-agua&psig=AFQjCNFVNVx-QDTMyDV6TdKsOkZofTMt0.A&ust=1496268928740357



Fotografía 8- Río Churubusco, (2013) recuperado de <http://gabrielrevelo.blogspot.mx/2011/03/los-ninos-malditos-de-rio-churubusco.html>



Fotografía 9- Río Churubusco y La Viga, (1910) recuperado de <https://www.google.com.mx/url?sa=i&ct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0abUKEnj3iL3S0pjUAbUQ0IMKHVgNDRlQj>

xvLAn&url=http%3A%2F%2Fyoatecutli.blogspot.com%2F2007%2F07%2Fciudad-lago.html&psig=AFQjCNFKGeNR1Q5gcagEwnmPL7kGFvixkhw&ust=1496268995064285



Fotografía 10- Zócalo DF, (1920) recuperado de <http://www.alfonsocruzrivera.com/hechosrelevantes/>

El zócalo capitalino ha sido desde su construcción un espacio de uso público que ha estado adornado por un desfile de diversas esculturas. En 1803 cuando fue inaugurada esta plaza, se encontraba ornamentada por “el Caballito”, obra ecuestre que retrataba al rey Carlos IV de España; dicha escultura permaneció allí hasta 1822. Posteriormente entre 1840 y 1913 la plaza fue decorada con frondosos árboles que en 1914 fueron retirados bajo sugerencia del Ingeniero Alberto J. Pani para permitir una mejor visualización de los edificios que rodeaban la plancha. De 1920 a 1933 se colocaron en las esquinas esculturas de pegasos. Fue hasta 1952 que se retiró todo tipo ornamentación o emblema en el Zócalo y se erigió una asta banderas de 50 mts.

La plaza de la Constitución es un sitio representativo del pueblo, pues éste se apropia del espacio para mostrar puntos tanto de acuerdo como de desacuerdo. Es un lugar donde se realizan festividades, conciertos, ferias, exhibiciones, y es decorado conforme a cada temporada festiva del año; de igual manera este sitio es empleado por la gente para iniciar o concluir marchas de protesta. Es un espacio con una fuerte carga de significados simbólicos que se adecúan a diversas circunstancias.



Fotografía 11- Zócalo DF, (2011) foto de Germán Diego archivo personal



Fotografía 12- Gral. Anaya, (1940/2012), recuperado de sitio web: La Cd. De Mex. En el Tiempo

La escultura del general Pedro María Anaya se construyó en 1940 y se colocó originalmente Calzada de Tlalpan a la altura de Héroes del 47. Como ya es convencional,

al igual que otras esculturas ésta fue desplazada por motivos de ampliaciones viales y en este caso las obras del metro capitalino construían la línea 2; la obra fue trasladada a la Plazuela de San Diego Churubusco, frente al ex Convento de Churubusco.

Al momento de la inauguración de esta obra, el vaciado en bronce aún no estaba terminado por lo cual se decidió sustituirla temporalmente por una réplica en yeso (fotografía: extrema izquierda). En unos meses se colocó la obra terminada, con un cambio en el águila que la acompaña la cual ahora presentaría las alas abiertas.



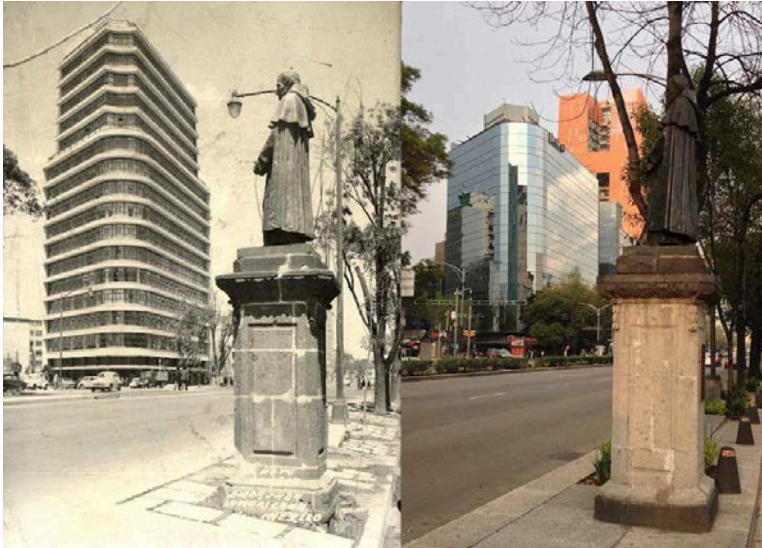
Fotografía 13- Diana cazadora, (1950) recuperado de <https://es.pinterest.com/explore/diana-cazadora-898112257099/?lp=true>



Fotografía 14- Diana Cazadora, (2012) recuperado de <http://www.ciudadmexico.com.mx/atractivos/diana.htm>

La escultura de la fuente de la “Diana cazadora”, cuyo nombre original es: “La flechadora de las estrellas del norte”, es uno de los principales iconos de la Ciudad de México. Se realizó durante el gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho, iniciando su construcción en 1938 e inaugurada el 10 de octubre de 1942. La fuente fue creada por el arquitecto Vicente Mendiola Quezada y la escultura fue concebida por el artista Juan Fernando Olaguíbel, bajo un programa de embellecimiento de la ciudad propuesto por el presidente y el regente Javier Rojo Gómez. El imaginario colectivo generó que se cambiara el nombre de la escultura y que comúnmente sea conocida como “Diana cazadora”, así mismo la sociedad de la época generó críticas por la desnudez de la obra, trayendo por consecuencia que el escultor le colocara un taparrabos de bronce. Veintiséis años después en 1968 en conmemoración de las olimpiadas se retiró el taparrabos, pero la escultura se dañó, por lo cual se tomó la decisión de vaciar una nueva escultura. En 1974 se realizaron obras viales en el Circuito interior y la fuente se trasladó al parque Ariel por varios años. En 1987, la obra fue regresada a su sitio de ubicación original en la glorieta del Paseo de la Reforma; dicha re ubicación, fue el logro de la exigencia de un

grupo de intelectuales apoyados por la opinión de la ciudadanía. Los imaginarios colectivos que se han gestado en torno a esta obra han marcado cambios significativos en la escultura per se.



Fotografía 15- Fray Servando Teresa de Mier (1950/2013), La Cd. De Méx. En el tiempo. Recuperado de <http://www.mexicomaxico.org/Reforma/reforma.htm>

La escultura de fray Servando Teresa de Mier, obra del escultor Jesús Contreras, es de los pocos ejemplos de obras públicas que no han sufrido desplazamiento desde su construcción. Esta escultura se localiza sobre Paseo de la Reforma y el cruce con Morelos. Estatua inaugurada el 15 de septiembre de 1894, donada por el Estado de Nuevo León.



Fotografía 16- Torres de Satélite, (1964) Revista Life



Fotografía 17 Torres de Satélite, (2014) recuperado de <http://www.revistacódigo.com/lista-5-obras-emblematicas-de-luis-barragan/>

Durante el periodo de gobierno del presidente Adolfo Ruiz Cortínes, en 1958 se le encomienda al arquitecto Luis Barragán, la tarea de realizar una escultura monumental o una fuente para la entrada de la nueva zona urbanizada de Satélite que tenía un sentido residencial. El arquitecto trabajó en colaboración con el escultor Mathias Goeritz, y en conjunto proyectaron cinco torres monumentales de diferentes colores y alturas; Los colores originales fueron blanco, amarillo y ocre, pues los autores se inspiraron en las torres medievales de San Gimignano, en la Toscana, Italia. Los colores han sido modificados en repetidas ocasiones, iniciando en 1968 en conmemoración de las Olimpiadas, por una sugerencia del propio Goeritz de pintarlas de color naranja, tono que contrasta con el azul del cielo. En 1989 se re colorearon 2 torres blancas, 1 amarilla, 1 azul y 1 roja, que remiten directamente a los colores empleados por el artista vanguardista Piet Mondrian y a la corriente De Stijl; en esa ocasión fueron modificadas bajo el patrocinio de las empresas Nervión y Bayer. En 2008, recuperaron su colorido original.

Dichas esculturas han sido tema de grandes polémicas estéticas pues existen opiniones encontradas donde algunas personas las aprecian al nivel de proponerlas a la candidatura de patrimonio de la humanidad ante la UNESCO; pero por el otro extremo existen fuertes sentencias que las descalifican y les restan cualquier tipo de interés. Estas torres se convirtieron indiscutiblemente en el ícono emblemático de la zona norte de la metrópolis. La traza de las modificaciones viales que iniciaron en 2012 ha alterado el

panorama de la zona con la construcción del segundo piso del periférico.



Fotografía 18- Protesta vecinal por la construcción vial, 2012. Fotos Luis Torres, archivo personal

La decisión del desplazamiento de las diversas esculturas en México no es producto de ninguna consulta colectiva. Tanto la colocación, desplazamiento o remoción de las esculturas urbanas en México son decisiones gubernamentales que representan intereses y necesidades del momento. Sin embargo, del otro lado de la moneda, la creación de los imaginarios colectivos no depende exclusivamente de las determinaciones estatales, pues el pueblo es el que amalgama los significados que se le impregnan a las obras. Los imaginarios son maleables y pueden ser determinados parcialmente por la herencia histórica, no con esto los condena a una inmutabilidad, si no que se van enriqueciendo de los nuevos cambios. Así mismo, la forma de aprehensión de dichos imaginarios varía diametralmente entre los habitantes permanentes y los visitantes, pues la convivencia diaria y el legado cultural no son vividos con el mismo grado de intensidad pues varía su temporalidad y expectativa de apreciación. Existen cambios sustanciales cuando se

analiza el espacio como realidad física que, como un espacio perceptual, pues en el segundo caso depende de la información previamente asimilada.

Como se ha visto en los ejemplos anteriores, las realidades de los monumentos, las esculturas y por ende de la cultura urbana, cambian constantemente pues son conformados por sus diversos momentos históricos y etapas de realización. Los imaginarios navegan entre la objetividad y subjetividad pues:

“La socialización nunca se termina y los contenidos que la misma internaliza enfrentan continuas amenazas a su realidad subjetiva, toda sociedad viable debe desarrollar procedimientos de mantenimiento de la realidad para salvaguardar cierto grado de simetría entre la realidad objetiva y la subjetiva.”

(Berger P. , 1968, pág. 123)

Para la construcción de imaginarios nacionales es indispensable disponer de un aparato legitimador que acepte la nueva realidad, pero que de igual manera reconozca o rechace las diferentes etapas previas. ¿Pero cuándo se sabe si la realidad objetiva y la subjetiva corresponden? Se requiere de un constante seguimiento de la opinión pública entorno a la percepción de las esculturas urbanas y sus significados para poder entender el tejido de cimentación de imaginarios.

2.3 Identidad social.

Dentro de ese todo que es el espacio, el hombre ha acotado una porción que es, precisamente, aquella en la que él se halla inmerso y que podríamos definir como espacio humanizado. “El hombre es la medida de todas las cosas”, decían ya los griegos del siglo V a.C. Ese espacio humanizado tiene en la ciudad una de sus expresiones más altas y evolucionadas. Público es “aquello perteneciente a todo el pueblo” (RAE, 2013). Esta acepción queda corta para entender lo referente a la identidad social porque sólo responde a una cualidad de pertenencia. Aceptando que “todo el pueblo” es el conjunto de todos los ciudadanos de una ciudad. Aun así, cabe preguntarse, ¿en virtud de qué son

los ciudadanos los mostradores de esa propiedad? ¿Porque la pagan con su dinero? ¿Porque va destinada a ellos? ¿Porque aparece ante ellos en un espacio que les pertenece, en un “espacio público”? Si la ciudad es de todos los ciudadanos, no podemos olvidar que esa ciudad tiene dos “caras”, una interior, privada, que sólo pertenece a cada ciudadano o célula grupal (persona única, familia, asociación, etc.) y que como tal está vuelta hacia sí misma, de espaldas al resto, oculta a los demás; y otra cara, que es exactamente la contraria de esta oculta; es la cara pública, que todos vemos, conocemos y, sobre todo, usamos. Tendríamos así que el espacio público externo de toda ciudad es ese que contiene, dentro de sí mismo, el espacio privado. En ese espacio “público externo” estaría ubicado el “arte público” y concretamente para este trabajo, la “escultura pública”.

La ciudadanía está representada con sus distintos componentes en las instituciones de gobierno (en este caso, en delegaciones casi siempre) está claro que la riqueza que tal institución recibe viene de los ciudadanos, y del gobierno central, que también recibe de “todo el pueblo” la que administra; es decir, la política cultural pública y, dentro de ella, el “arte público” es posible y pertenece al pueblo, entre otras razones, porque es él quien lo paga, porque en justa reciprocidad va destinado a ellos; diríamos casi “autodestinado”. Porque aparece ante ellos en “su” espacio público; y finalmente, porque a través del municipio y sus órganos de gobierno que deben representarles, se auspicia, propone, decide y realiza ese “arte público”, y más concretamente esa “escultura pública”.

En México “sus estatuas” son testigos permanentes de hechos políticos, económicos, culturales, planteamientos urbanísticos y artísticos, recordatorios y olvidos, etc. Como ya se ha dicho, la ciudad es, ante todo, espacio. En ese espacio, la arquitectura y la escultura pública son los dos grandes protagonistas, pues son artes espaciales. Esa dependencia del espacio propone, desde siempre, el gran problema de qué es un espacio “lleno” y un espacio “vacío”. Ambos conceptos, lleno y vacío, condicionan la escultura, y si se trata de escultura pública, la determina aún más porque está en un espacio público. Parece que, en un principio, sólo importa el espacio lleno de esculturas, como una


afirmación, y el resto sería tan solo un relleno. Cuando eso se entiende así, el resultado es incompleto, como una pregunta sin respuesta, o con una respuesta incoherente. El *horror vacui*, quizá herencia del islamismo preside entre nosotros el asunto. El marco urbano es un espacio dinámico en el que el arte público desempeña un papel hegemónico, transformando el ámbito de la ciudad y creando nuevos hábitos de percepción en los ciudadanos. De esto se desprende el cuestionamiento si en México existen lugares propicios para la escultura urbana; la respuesta es que, en la mayor parte de los casos, no. Durante mucho tiempo se ha entendido la escultura pública como un objeto en sí mismo, sin gran relación con su entorno, y por consiguiente, susceptible de ser cambiada de ubicación sin que por ello se resienta la obra. Se olvida, a veces, que el primer problema que se plantea un escultor ante un monumento es el lugar donde va a estar situado, sus relaciones armónicas con el ambiente y las masas que le rodean, el espacio escultórico y su relación con el entorno, puesto que estos condicionantes repercuten en el resultado final, aunque no se les da a veces la importancia suficiente. Así no es extraño el deambular de estatuas por distintos lugares de la ciudad. Los resultados están a la vista en muchos casos hasta permitirnos hablar de entorno propio de la escultura y de entorno aleatorio de la misma, o lo que sería un diálogo espacial, o un monólogo. En el capítulo de escultura urbana, más adelante, se analizará el caso concreto de dos rutas escultóricas y se estudiará el desplazamiento de algunas obras y el efecto colateral que esto provoca.

Este espacio público, es el que acoge normalmente la “escultura pública”. Es notorio que el espacio total ciudadano no se agota entre el privado-interior y el público-exterior. Hay un cierto espacio o campo de nadie, que siendo estrictamente de uso y propiedad privados, se asoma al espacio público, precisamente casi siempre, para albergar alguna obra de arte que, siendo también privada, se hace así semipública.

El patrimonio cultural de México es diverso y de distinta naturaleza pues corresponde a procesos históricos y políticos distintos; de esto se deriva una identidad de carácter nacional y, por otro lado, múltiples identidades locales las cuales se inscriben en la diversidad cultural. Para resolver este aspecto, me aproximaré a la teoría de Otto Bauer sobre el fenómeno social de la identidad, la cual se constituye por múltiples

elementos que son resultado de la historia común y en espacios determinados. La composición de la nación mexicana es diversa y plural, aceptando esto, se puede asumir la existencia de un patrimonio cultural de esta nación que es la base común que comparte la diversidad.

La relación entre identidad social y pertenencia a determinadas categorías o grupos sociales tiene una larga tradición en Psicología Social, desde Mead (Mead, 1934) en su libro “Espíritu, persona y sociedad”, hasta los planteamientos de Tajfel en su libro “Grupos humanos y categorías sociales” (Tajfel, 1981); Turner, en sus estudios publicados en el libro “Redescubrir el grupo social” (Turner, 1987) y otros autores como Hogg y Abrams, en Gran Bretaña y trabajos de Codol en Francia. Pero esta misma tradición en investigación social no ha prestado suficiente atención a un elemento que para nosotros resulta fundamental. La identidad social también puede derivarse del sentimiento de pertenencia o afiliación a un entorno concreto significativo, resultando entonces una categoría social más. Por otro lado, desde la perspectiva del interaccionismo simbólico, todos los objetos pueden incluirse tanto los espacios como también las categorías sociales pues adquieren su naturaleza ontológica a partir de los significados conferidos por individuos y grupos o, en terminología de Berger y Luckman en su libro “La construcción social de la realidad.” (Berger P. y., 1966) pueden ser considerados construcciones sociales. En este sentido, resulta particularmente interesante la afirmación de Stoezel, en una de las pocas referencias al tema en un texto de Psicología Social: "La idea de que el contorno físico de un individuo está enteramente transculturado a la sociedad de la que forma parte, y que describe el mundo físico, tal como es percibido en el seno de una sociedad y como objeto de conductas de adaptación a la misma, equivale a describir la cultura de esta sociedad" (Stoezel, 1970). Sin embargo, aunque la idea de que los individuos, los grupos sociales o las comunidades están siempre ubicadas y, por tanto, relacionadas con unos determinados entornos resulta obvia, lo que no resulta tan evidente, revisando las aportaciones de la Psicología Social, es el papel que estos entornos juegan en la formación de las identidades de los individuos, grupos o comunidades. Posiblemente las razones que explican esta omisión responden a varios factores:

- 
- a) Por un lado, hay una tendencia general a adoptar una visión excesivamente reduccionista del entorno, acotándolo a dimensiones puramente físicas cuando, desde planteamientos de interacción simbólica, sabemos que los objetos que configuran nuestro mundo son considerados como tales cuando el ser humano es capaz de dotarlos de un significado, y que este significado es un producto socialmente elaborado a través de la interacción simbólica (Blumer, 1969). Así pues, cualquier entorno urbano ha de ser analizado como un producto social antes que como una realidad física.
- b) Una segunda razón hace referencia a los elementos de la interacción social. Tradicionalmente se ha analizado el tema de la identidad social considerando ésta como resultado de la interacción entre individuos y grupos (Tajfel, 1981), o entre grupos sociales (Turner, 1987) relegando al espacio físico a un segundo término. La diferenciación entre un medio físico y un medio social relativamente independientes ha contribuido también a fomentar esta consideración. Pero, si como hemos apuntado anteriormente, el entorno ha de ser considerado como un producto social, la distinción entre medio físico y medio social tiende a desaparecer y el entorno pasa a ser no sólo el escenario de la interacción sino, como propone Stokols, un elemento más de la interacción (Stokols, 1990). La relación entre individuos y grupos con el entorno no se reduce sólo a considerar este último como el marco físico donde se desarrolla la conducta, sino que se traduce también en un verdadero "diálogo" simbólico en el cual el espacio transmite a los individuos unos determinados significados socialmente elaborados y éstos interpretan y reelaboran estos significados en un proceso de reconstrucción que enriquece ambas partes. Esta relación dialogante constituye la base de la identidad social asociada al entorno.
- c) En tercer lugar, cabe destacar que la investigación en Psicología Social respecto al tema de la identidad social se ha caracterizado por seguir mayoritariamente un método experimental basado en situaciones de

laboratorio. Si tradicionalmente la interacción social se da entre sujetos y el entorno es tan sólo el marco de esta interacción, la situación experimental tiende a reducir al máximo las variables ambientales, a neutralizar el entorno y a configurar una situación descontextualizada. En definitiva, por lo que respecta al tema de la identidad social, podemos decir que los psicólogos sociales han tendido a no considerar los aspectos ambientales.

El concepto de identidad social urbana se relaciona con el planteamiento que implica la consideración de que los entornos urbanos pueden ser entendidos también como categorizaciones del “self” (yo) en un determinado nivel de abstracción grupal. El sentido de pertenencia a determinadas categorías sociales incluye también el sentido de pertenencia a determinados entornos urbanos significativos para el grupo. Detrás de esta idea se encuentra la consideración del entorno urbano como algo más que el escenario físico donde se desarrolla la vida de los individuos, siendo un producto social fruto de la interacción simbólica que se da entre las personas que comparten un determinado entorno urbano. Los contenidos de estas categorizaciones vienen determinados por la interacción simbólica que se da entre las personas que comparten un determinado espacio y que se identifican con él a través de un conjunto de significados socialmente elaborados y compartidos. Es de esta manera como el entorno urbano supera la dimensión física para adoptar también una dimensión simbólica y social. El espacio urbano, pues, representa a nivel simbólico un conjunto de características que definen a sus habitantes como pertenecientes a una determinada categoría urbana en un determinado nivel de abstracción, y los diferencian del resto de personas en base a los contenidos o dimensiones relevantes de esta categoría en el mismo nivel de abstracción. Así pues, desde este punto de vista, los entornos urbanos pueden también ser analizados como categorías sociales. Esta es la premisa fundamental que se halla implícita en el concepto de identidad urbana (urban identity) desarrollado por Lalli (Lalli, 1988). Para este autor, "sentirse y definirse como residente de un determinado pueblo, (barrio o ciudad) implica también demarcarse en contraste con el resto de la gente que no vive allí". Parece correcto, pues, pensar que los mecanismos que se encuentran en la base de la identidad

urbana son los de categorización y comparación sociales propios de la identidad social. Pero, para Lalli, la identidad urbana cumple también con otra función fundamental: permite internalizar las características especiales del pueblo basadas en un conjunto de atribuciones que configuran una determinada imagen de éste en un sentido muy similar al de "imaginabilidad social" de Stokols (Stokols, 1981). Esta imagen determina, según Lalli, la atribución de un conjunto de características a los individuos los dota de un cierto tipo de personalidad: "sentirse residente de un pueblo confiere un número de cualidades casi-psicológicas a las personas asociadas a él" (Lalli, 1988). A su vez, la identidad urbana provee a la persona de evaluaciones positivas del self (aspecto ya destacado por Tajfel y por Turner en sus investigaciones sobre categorización e identidad social) y de un sentimiento subjetivo de continuidad temporal que permite la conexión entre identidad y generación en relación al entorno urbano. Esta continuidad temporal que se deriva de las relaciones simbólicas con el espacio es tratada específicamente por Stokols, resultando un elemento fundamental de la identidad de los grupos asociados a determinados entorno. Así pues, las orientaciones temporales de los grupos sociales juegan un importante papel en las relaciones que se establecen entre estos grupos y sus entornos a la vez que definen la identidad social en función de las particulares perspectivas temporales.

Las orientaciones propuestas por estos autores: centrada en el presente, futurista, tradicional y coordinada implican diversas modalidades de relación simbólica con el espacio que van, respectivamente, desde relaciones estrictamente funcionales, inversiones hacia el futuro, preservación de la historia o la coordinación presente-pasado-futuro, de la identidad social de un grupo en relación al entorno donde se sitúa. Como Lalli, Hunter propone que el proceso de construcción social de una identidad comunitaria surge de las interacciones que los miembros de un territorio local tienen con los de fuera y que sirven para definir a la comunidad. En esta interacción son especialmente relevantes el nivel toponímico como sistema de clasificación y categorización, el nivel territorial, es decir, los límites que definen a esta comunidad en comparación a otras, y las evaluaciones de la comunidad relativas a otras comunidades.

En un sentido general, podemos considerar que las categorías espaciales son uno de los diversos tipos de categorías sociales que los individuos utilizan para definir su identidad social. Su característica distintiva, sin embargo, es que el referente directo de la categorización es el propio espacio (urbano en este caso). Podemos decir pues que los individuos configuran su identidad social también en base a considerarse pertenecientes a un espacio determinado, siendo la identidad social urbana una subestructura de la identidad social -de manera análoga a la concepción de Lalli de la identidad urbana como subestructura de la identidad del self. A partir de ahí entramos en la dialéctica entre identidad individual e identidad social o, como afirma Fischer, "un complejo enredo de lo social y de lo individual" (Fisher, 1987). Si consideramos la identidad social como un continuum en función de los niveles de abstracción sobre los que los individuos se categorizan, pasando desde categorizaciones totalmente personales hasta categorizaciones sociales cada vez más inclusivas.

Por otro lado, la idea de que todo objeto es social en tanto en cuanto su significado es fruto de la interacción simbólica; por tanto, incluso las categorías más personales tienen una base social determinante. Así pues, aunque desde diferentes planteamientos, tanto las teorías socio cognitivas como las interaccionistas simbólicas o las construccionistas sociales compartirían la idea de que la identidad de los individuos tiene una fuerte componente social e implica procesos fundamentales a este nivel. Llevando estas reflexiones al campo de la psicología ambiental, y concretamente al tema de los entornos urbanos considerados como productos sociales, podemos decir que las categorizaciones que una persona puede hacer en relación a su pertenencia al espacio comprenderían básicamente tres niveles de consideración: "el espacio mío", "el espacio nuestro" y "el espacio de todos", de manera análoga a los niveles de abstracción categorial (Turner, 1987) . Este planteamiento implica hacer referencia a dos elementos teóricos propios de la psicología ambiental: el concepto de espacio personal y los procesos de apropiación espacial.

Diversos son los autores que han realizado estudios sobre el tema del espacio personal, Moles en su libro "Psicología del espacio." (Moles, 1972) plantea la idea de que

la relación entre la persona y el espacio pasa por la consideración de una serie de capas concéntricas que representan los diferentes niveles de apropiación espacial. De esta manera, Moles, partiendo de la indumentaria como capa más cercana al individuo, relaciona sucesivamente el gesto inmediato, la vivienda, el barrio, la ciudad, la región, la nación y el mundo en el sentido más amplio. Por otro lado, si consideramos que una de las categorizaciones que configura la identidad social de un individuo o de un grupo es la que se deriva del sentido de pertenencia a un entorno, parece correcto pensar que los mecanismos de apropiación del espacio aparecen como fundamentales para este proceso de identificación. Sea a través de la acción-transformación o bien de la identificación simbólica el espacio se convierte en lugar, es decir, se vuelve significativo. El mecanismo de apropiación facilita el diálogo entre los individuos y su entorno en una relación dinámica de interacción, ya que se fundamenta en un doble proceso: el individuo se apropia del espacio transformándolo física o simbólicamente y, al mismo tiempo, incorpora a su “self” determinadas cogniciones, afectos, sentimientos o actitudes relacionadas con el espacio que resultan parte fundamental de su propia definición como individuo, de su identidad del “self”. Aunque algunos autores consideran que los mecanismos de apropiación espacial remiten básicamente a un proceso individual, otros han destacado que también pueden darse apropiaciones espaciales a nivel grupal. En este sentido, Fischer distingue tres niveles de apropiación:

- Colectiva
- De grupos reducidos (vecindario, barrio)
- Individual (en el caso del espacio personal).

Si la identidad de “self” en relación al lugar remite a un nivel de apropiación individual, la identidad social urbana se relaciona con procesos de apropiación espacial a nivel grupal o comunitario. En este caso, pueden ser considerados dos niveles formales: aquel que corresponde a la categoría “barrio” y el que corresponde a la categoría “ciudad”, pasando progresivamente hacia niveles de inclusión de clase más elevados. Por

debajo de la categoría “barrio” nos situaríamos en un nivel de identificación espacial más personal representado por la categoría “casa”, mientras que por encima de la categoría “ciudad” encontraríamos sólo la de “área metropolitana” (en un sentido más administrativo que social) ya que a partir de ahí las categorías más inclusivas pierden la dimensión urbana (pueblo, región, país, etc.).

Otras categorías pueden ser: localización geográfica (por ejemplo “centro”), de funcionalidad (por ejemplo “área residencial”) o a criterios socio económicos o de estatus social (por ejemplo “zona alta”, “suburbio”, etc.). En líneas generales, englobaremos al conjunto de estas categorías intermedias bajo la denominación de “zona”.

La categoría social urbana “barrio”, es una categoría altamente interesante por su grado de flexibilidad y riqueza, así como por su relevancia en relación a la identidad social ya que, como comenta Milgram, "el barrio resulta un componente importante de la identidad social de un individuo" (Milgram, 1984). En este sentido, esta categoría urbana puede ser inclusiva de otras categorizaciones “barrio” de orden inferior. Así podemos hablar de grupos que se definen como un “sub-barrio” con sus propias características diferenciales. De hecho, autores como Marans y Rodgers (Rodgers, 1975) distinguen entre macrobarrio (tomando como referencia los distritos oficialmente considerados) y microbarrio (vecindario o zona inmediata a la vivienda. A partir de este planteamiento, un determinado grupo de individuos no basará sólo su identidad social en función de categorizaciones del self como "humanos, europeos, jóvenes, estudiantes, etc...", por ejemplo, sino que también pueden definirse como pertenecientes a un determinado barrio, zona o ciudad y, en este sentido, diferenciarse también de otras personas que no pertenezcan a las mismas categorías sociales urbanas en el mismo nivel de abstracción.

El mecanismo de contraste que rige este rubro de semejanzas y diferencias (haría, por ejemplo, que un determinado grupo se identificase con una determinada zona de la ciudad si las diferencias percibidas a nivel de barrio con otros barrios fuesen mínimas o escasamente relevantes, es decir, si la pertenencia a la categoría social “zona” resulta más saliente que la pertenencia a la categoría “barrio”. De esta manera los individuos tenderán

a definirse como pertenecientes a categorizaciones urbanas más inclusivas o de nivel de abstracción más elevado cuando las afiliaciones a categorías de niveles inferiores no permitan percibir diferencias suficientemente significativas respecto de otras categorías de este mismo nivel: un grupo se identificará con una zona si no es capaz de diferenciarse como barrio de los otros barrios, y se identificará con la ciudad si no es capaz de diferenciarse como zona de las otras zonas. A nivel endogrupal, sin embargo, la tendencia es la de buscar identificaciones de grupo en base a categorías poco inclusivas, posiblemente porque los individuos procuran definirse en relación a dimensiones categoriales que no comporten un alto grado de despersonalización. Así, aunque una persona pueda identificarse en base a su ciudad o su zona, preferirá identificarse en primer lugar con su barrio. Ello, sin embargo, no siempre es posible, sobre todo si consideramos que otra cuestión importante a tener en cuenta es que el grupo no tan solo busca identificarse como tal a través de determinadas categorías urbanas; también pretende que las otras personas (el exogrupo) los identifiquen en base a estas categorizaciones. En este sentido, la identidad social asociada al espacio dependerá de que, tanto las atribuciones internas (endogrupales) como las externas (del exogrupo hacia el endogrupo) que definen una determinada categorización, se sitúen en el mismo nivel de abstracción y en categorías relevantes para ambas partes.

Así, por ejemplo, nosotros podremos identificarnos como pertenecientes a un determinado barrio y diferenciarnos a través de esta categoría urbana ante otras personas: a) que no pertenezcan a nuestro barrio, b) que conozcan nuestro barrio, c) que sean también capaces de definirse en relación a su barrio. En cambio, si queremos identificarnos en base a una categorización urbana, por ejemplo, ante una persona extranjera que no conozca nuestro barrio, tendremos que hacerlo a través de la categoría “ciudad”, más inclusiva, y de esta manera ella podrá definirse también como perteneciente a su ciudad. Ambos, sin embargo, hemos de tener un cierto grado de conocimiento previo de las dimensiones categoriales utilizadas en la interacción.

Este conocimiento de las dimensiones relevantes para las categorías sociales urbanas no ha de basarse necesariamente en un conocimiento "in situ" de un

determinado barrio, zona o ciudad. Entre otros, existen dos elementos importantes que actúan a nivel simbólico y que permiten representar las dimensiones categoriales en tanto en cuanto son considerados, tanto a nivel endogrupal como exogrupal, representativos o característicos de la categoría en conjunto, es decir, en palabras de Turner, son prototípicos de una determinada categoría social:

a) el nombre por el que se conoce al barrio, la zona o la ciudad, y

b) determinados elementos del espacio urbano percibidos como prototípicos, que nosotros llamaremos espacios simbólicos urbanos, facilitan una interacción social a nivel simbólico y permiten establecer los mecanismos de categorización y comparación que determinan la identidad social asociada a un entorno urbano. Para Lalli, además de estos elementos, también pueden considerarse otros como determinados acontecimientos culturales característicos (ferias, fiestas, exhibiciones, etc.), elementos geográficos (ríos, lagos, etc) y, en general, cualquier particularidad distintiva asociada a este entorno.

2.3.1 Dimensiones categoriales.

Las dimensiones categoriales que pueden ser consideradas relevantes para la configuración de la identidad social urbana se definen en relación con los siguientes criterios:

a) Dimensión territorial. En la medida en que se habla de entornos urbanos, los límites geográficos definidos por las personas que se identifican en base a una determinada categoría urbana son un elemento importante en el momento de diferenciarse de otros grupos que ocupan entornos diferentes mientras que, a nivel simbólico, pueden jugar un importante papel en las relaciones que se dan entre los grupos y comunidades (Hunter, 1987). La dimensión territorial de una determinada categoría social urbana resulta un elemento relevante en los procesos de identificación endogrupal y diferenciación con el exogrupo; en definitiva, resulta relevante para la consolidación de la identidad social urbana. Los límites que definen a una categoría urbana pueden

responder a una delimitación de orden administrativo o bien de orden social. En el caso de la categoría "barrio", los grupos tienden a definir sus propios límites que, en muchos casos, no coinciden totalmente con los administrativos. En este sentido, la delimitación territorial resulta una construcción social comúnmente elaborada y compartida, fruto en buena parte del sentido de pertenencia de individuos y grupos a lo que consideran "su" barrio.

b) Dimensión psicosocial. Si consideramos junto a Lalli que cada pueblo tiene su propia imagen, la afiliación a una determinada categoría urbana puede también derivar en un conjunto de atribuciones (tanto internas como externas) que proporcionen un carácter especial o distintivo a los miembros asociados a esta categoría, es decir, que doten de un cierto tipo de "personalidad" a las personas como característica diferencial respecto a los otros grupos (Lalli, 1988). Paralelamente, un determinado barrio puede diferenciarse de los otros en función de la calidad de las relaciones sociales percibidas por sus habitantes. La intensidad de la vida social en el barrio es empleada para argumentar diferencias frente a otros grupos, de ahí que se les atribuyan rasgos particulares: esto crea una compleja red de jerarquías de identidad que adquieren un matiz y una expresión particular de acuerdo con las condiciones situacionales.

c) Dimensión temporal. La historia del grupo y su relación con el entorno es un elemento fundamental que se halla en la base de la identidad social urbana. Los procesos por los cuales un determinado grupo llega a identificarse con su entorno dependen en gran parte de la evolución histórica del grupo y del propio entorno, generándose así un sentimiento de continuidad temporal básico para la definición de la identidad social urbana (Stokols, 1981). En la medida en que un grupo se sienta históricamente ligado a un determinado entorno será capaz de definirse en base a esta historia común y diferenciarse de otros grupos que no comparten el mismo "pasado ambiental" o "memoria colectiva" (Stoetzel, 1970). La dimensión temporal es pues un elemento de gran importancia para la identidad social urbana de los grupos y comunidades, especialmente de aquellos con una orientación temporal "tradicional" o "coordinada". Respecto a este último punto, podríamos decir que, si una orientación temporal

"tradicional" es suficiente para consolidar la identidad social urbana de un grupo, una orientación "coordinada" asegura la prevalencia y la transmisión de esta identidad a generaciones futuras, dinamizando su proceso evolutivo.

d) Dimensión conductual. La identidad social urbana, en tanto que fruto de un sentido grupal de pertenencia a una determinada categoría o entorno urbano, genera también determinadas manifestaciones conductuales. Bien sea a través de los usos definidos en el espacio o bien a través de la acción-transformación de éste como modo de apropiación, los individuos y grupos se relacionan de manera activa con el entorno. En este sentido se perfila una cuarta dimensión importante: la dimensión conductual, estrechamente ligada al conjunto de prácticas sociales propias de una determinada categoría social urbana (Francis, 1983).

e) Dimensión social. Las características sociales de un grupo asociado a un determinado entorno o categoría social urbana pueden resultar un importante elemento para la definición de la identidad social urbana. Así pues, hay que contemplar también una dimensión social ya que, como señala Hunter, el contenido de una identificación comunitaria dependerá, hasta cierto punto, de la composición social de la comunidad en la cual se da la realidad desde la que construiremos esta identidad. Paralelamente, algunos autores han establecido una relación entre estructura social y jerarquía simbólica del espacio.

f) Dimensión ideológica. La identidad social urbana puede remitir a los valores ideológicos implícitos compartidos por un determinado grupo o comunidad, es decir, a una dimensión ideológica. Autores como Castells (Castells, 1972) consideran que los entornos urbanos, especialmente la ciudad, son plasmaciones de las instancias ideológicas que rigen y determinan una sociedad. Las formas espaciales pueden ser consideradas formas culturales en tanto en cuanto son la expresión de las ideologías sociales.

2.3.2 Elementos simbólicos.

Finalmente, existen determinados elementos capaces de simbolizar los procesos hasta ahora descritos o, de manera más general, simbolizar el sentido de identidad social urbana que define a un grupo determinado. Estos elementos, por su capacidad simbólica, facilitan los procesos de identificación endogrupal, las relaciones entre endogrupo y exogrupo en base a las diferencias percibidas, así como los mecanismos de apropiación espacial a nivel simbólico. Por ejemplo, Lalli (Lalli, 1988) o Francis (Francis, 1983) destacan como tales características propias del grupo asociado a un entorno urbano concreto en relación a las prácticas sociales que se desarrollan en él: ferias, manifestaciones culturales, fiestas mayores, etc. y, en general, otras características que puedan ser percibidas como representativas de una categoría social urbana y, por lo tanto, diferenciales respecto a las otras categorías. Sin embargo, quisiéramos aquí destacar dos elementos de especial relevancia por sus implicaciones sobre el espacio construido.

a) Topónimos asociados a determinados elementos del entorno urbano. De entre ellos, el nombre dado a la categoría urbana (barrio, zona o ciudad) puede considerarse como un referente simbólico relevante (Lalli, 1988) y no tan sólo una etiqueta identificativa sin contenido. En este sentido cabe destacar cómo el análisis de la toponimia del lugar resulta un elemento altamente interesante para el estudio de la construcción social de significados asociados a un entorno, tanto más cuando este análisis adopta una perspectiva socio histórica, como recientemente hemos puesto de relieve.

b) Espacios simbólicos urbanos. En segundo lugar, resulta especialmente interesante el análisis de los espacios de un entorno urbano determinado que, siendo considerados por los miembros de un grupo asociado a un entorno como elementos representativos de éste, son capaces de simbolizar las dimensiones más relevantes de la identidad social urbana de este grupo. De esta manera, determinados espacios o lugares pueden ser considerados como elementos prototípicos de la categoría social urbana relevante para la definición de la identidad social. Entre estos podemos distinguir elementos geográficos (ríos, montañas, lagos, etc.), monumentos y, en general, determinados elementos arquitectónicos o urbanísticos propios y característicos de este entorno que nosotros denominaremos espacios simbólicos urbanos (Valera, 1993).

2.5 Patrimonio cultural y sociedad.

Es importante recordar la definición de patrimonio inmaterial que se ha adoptado por la UNESCO desde el año 2003, pues en ella se deja clara la relación los usos sociales y el patrimonio.

1. Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible. 2. El “patrimonio cultural inmaterial”, según se define en el párrafo 1 supra, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes: a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales.

2.4.1 Construcción social del patrimonio cultural.

La construcción social del patrimonio se forja a través de la identidad colectiva constituida por el conjunto de ideas compartidas por una sociedad, la cual es una auto representación de sí misma como un “nosotros”. Es un reflejo de sí mismos como un grupo de sujetos definidos que adoptan criterios de lo que para ellos será aceptable e incuestionable. Por lo tanto, el concepto de patrimonio se entiende como la memoria concebida por los individuos de un grupo social a través de un proceso colectivo, desarrollado en un espacio y tiempo determinado, para determinados fines específicos. La construcción del patrimonio social es un proceso cambiante a lo largo del tiempo y la historia, puesto que en nuevas sociedades surgen nuevos intereses.

El patrimonio cultural contemporáneo es resultado de una propuesta individual que es validada a través del reconocimiento de un referente social que parte de un proceso de consenso colectivo. La importancia de la construcción del patrimonio se determina por su carácter simbólico que representa una identidad, sin la cual no es posible preservarlo en el tiempo. La mayor importancia que representan los objetos para una cultura es el conocimiento y la información que se tenga de ellos, y no así la existencia misma de su materialidad.

La memoria social y el patrimonio cultural tienen una cercana relación, pues la memoria social funciona como motor para la continuidad entre el sentido del pasado y el significado del presente; es decir el pasado se recuerda con la memoria reformulada en el presente. De esta manera el patrimonio es un resultante de la construcción social que determina, a través de él la identidad del grupo. El patrimonio cultural representa la base de la memoria colectiva, y de esto mismo se infiere que el patrimonio es dinámico pues cambia conforme a las modificaciones que presenta el grupo social. El momento presente es el que construye la memoria social, vinculada al pasado por la memoria colectiva.

El antropólogo Llorens Prats (Prats, 1997), formula en su libro que el patrimonio no existe por sí mismo, pues es una construcción históricamente cambiante de acuerdo con los criterios actuales. Este autor también propone que existe una constante

ampliación de la realidad protegida por los cambios que caracterizan al patrimonio histórico, y dice que no se puede conocer el momento final de dicha ampliación pues resulta ser acumulativa.

2.4.2 Recepción social y consumo del patrimonio cultural.

Una cuestión muy importante es el deterioro de las obras que, al estar expuestas al aire libre, sufren los cambios climáticos como la lluvia, el viento, el frío, el calor, la nieve, excrementos de pájaros que afectan gravemente a los materiales de construcción, tanto metales como piedras; en general deteriora cualquier material que esté expuesto a dicha sustancia, pues su acidificación es muy nociva. Todo esto hace que el desperfecto sea muy grande, aunque aquí hay que sumar un fenómeno absolutamente negativo, que se conoce como “vandalismo”, ahora con una mayor frecuencia y presencia en relación con años anteriores, factor aún más perjudicial, que provoca desperfectos, que a veces son irreparables; desapariciones, pintadas, mutilaciones, suciedad, escombros, grafiti, que hoy son actos “normales”, cotidianos.

Para disfrutar o emocionarse con el arte público y para que el hombre se enriquezca con él, es necesario saber ver. Lo esencial no es conocer datos, sino ser capaces de percibir. Esto resulta, como es obvio, complejo para la mayoría de los ciudadanos ya que no hay una previa educación estética que enseñe a ver. La ausencia de este tipo de educación hace que muchos ciudadanos piensen que este tipo de obras son gastos inútiles, y les produzcan indiferencia. Pero esto no justifica el vandalismo existente por parte de algunos sectores sociales. Una escultura puede ser motivo de atención porque destaca del resto del mundo visual o porque responde a las necesidades del espectador. Si hemos apuntado que en la relación del ciudadano con las obras de arte públicas no siempre existe un buen entendimiento y, a veces, tampoco una buena percepción y por tanto una mediana comprensión, otras se da duramente un absoluto desprecio y, lo que es peor, un maltrato físico, que se añade a lo que el tiempo y sus

inclemencias inevitables dañan la obra. La “incultura” estética y la falta de concienciación hacia lo público, ya sea una escultura, una fuente, o cualquier otro tipo de obra, tienen una repercusión histórica negativa, en muchos de los casos irreparable. Son graves las consecuencias en actos de barbarie y salvajismo social que destruyen obras valiosas. Resulta una importante pérdida que desaparezcan tantas obras realizadas por el hombre para enriquecer nuestras propias vidas, y que, con el paso del tiempo, a veces muy escaso, son dañadas sin pensar en el valor histórico o estético que se está perdiendo. Y no es sólo responsabilidad de los ciudadanos. También las instituciones, a veces por abandono o desidia, propician o consienten tales vandalismos. No sería la primera vez que un conjunto se descompone para repartir sus restos en lugares y ámbitos que no les son nada armónicos, ni siquiera convenientes, dando al traste con una coherencia estética que al escultor le fue muy querida e importante. La herencia de nuestro pasado y presente está en esas obras y deberíamos integrarlas en nuestra existencia con responsabilidad, sin dañarlas, ya que estamos destruyendo nuestras propias cosas en particular aun siendo de todos en general. Las instituciones públicas se afanan por mantener estas obras, estimulando el interés del ciudadano, pero sigue siendo insuficiente ya que éstas, además de mantener, tienen que seguir reparando los daños producidos por el vandalismo ya comentado.

Quizás no sea sólo cuestión de educación estética en la escuela, sino también en la calle. Las instituciones han de hacer un gran esfuerzo en tales sentidos. Si la décima parte de tiempo dedicado al fútbol en los medios públicos se destinara a esa educación estética y hubiera además una postura didáctica en toda ocasión de inaugurar o visitar esas obras, el público se sentiría partícipe y comprometido con ellas. Algunas observaciones: aunque muchos de estos vandalismos se dan en zonas de escaso nivel social y económico, no escapan de ello otras zonas pretendidamente más cívicas, educadas y “ricas”. También se puede constatar que son más respetadas las obras figurativas en las que, como hemos dicho en ocasiones anteriores, el ciudadano puede reconocerse con más facilidad.

En este punto es importante reflexionar sobre algunas preguntas en torno al arte público: ¿Se analiza adecuadamente si una obra de determinada orientación estética es apta para tal zona y su público? ¿No hay, a veces, una forzada presencia estética que favorece la incomprensión? Como siempre, es una cuestión de grados. Ni la imposición, que siempre resulta forzada, ni la renuncia a ciertas estéticas por prematuras o atrevidas. En el público se dan desde la aceptación resignada al entusiasmo, pasando por la apatía o la indiferencia. Tampoco está fuera de lugar el considerar la decisión institucional sobre tal o cual otro artista como autor a veces con la idea, ya comentada, de ser más moderno, más al día en relación con los “entendidos” que tienen voz y voto en los Estados.

El arte público, y en concreto la escultura, puede y debe educar enriqueciendo y desarrollando al ser humano en su creatividad y sensibilidad. El vandalismo implica, inevitablemente, una participación libre del ciudadano, negativa, sí, pero participación. Los kilómetros de tapias, vallas, fachadas, etc. repletos de grafiti, ¿no apuntan a una manifestación estética casi visceral, automática, pero curiosamente preocupada por características tan “académicas” como la ocupación del espacio, la estilización de caracteres legibles, la armonización del color, el juego de claroscuro, y otros? Incluso se podría hablar de un “academicismo del grafiti” o bien de “intervenciones del espacio” realizadas por los usuarios.

La ciudad es el escenario en el que tiene lugar la percepción diaria. Nuestra mirada vaga unas veces y otras se centra sobre algún objeto determinado. Algunos aspectos de la ciudad nos pasan veloces y otros lentos, dependiendo de nosotros mismos, pero todos ellos están sometidos a una constante reapreciación, cambios y profundización. El diálogo espacial sólo se puede dar con la presencia del transeúnte, del usuario de la ciudad, él es quien percibe, o no, esa relación. ¿Qué es un transeúnte, un contemplador? Desde el punto de vista de la percepción, cada contemplador es un ojo que se desplaza, cambiando continuamente la imagen de la obra que, en sí misma, no cambia. Hemos de constatar que en el entorno de la escultura pública no están solos el espectador y el

espacio dialogante. Ello contando desde el principio con que el ciudadano mire y vea, son intenciones distintas que ya es mucho contar.

La escultura pública es un hecho quieto, pasivo; es un tiempo detenido. No así su entorno, que en el caso del transeúnte es un “objeto” que se mueve, y que, por lo tanto, cambia continuamente su relación visual con el “objeto” artístico; el contemplador es como un tiempo transcurriendo en circuito. El contraste entre estos dos tiempos acentúa lo diverso de cada uno; la permanencia silenciosa, inmóvil, en las obras; el continuo cambio, vivo, visual, sonoro, en su alrededor. Aun así, es necesario, además, notar otro matiz en esa relación entre obra y espectador o transeúnte. Ya con estos dos términos (espectador-transeúnte) estamos apuntando a ese otro matiz. El ciudadano puede pasar ante la obra, o puede pasear a su alrededor. Son posturas distintas, que apuntan sobre todo a dos tiempos y espacios distintos: pasear en torno, pasar ante. El que pasea está disponible, es poroso, recibirá fácilmente lo que la obra dice; el que pasa, en el mejor de los casos, advertirá, notará la obra. Es más, incluso en este último caso, el tiempo y su repetición van difuminando la percepción, que empieza siendo cotidiana, luego pasa a ser rutinaria y puede terminar por desaparecer como tal percepción. Por todo ello, es importantísimo el emplazamiento de la obra y su encuentro con el entorno. Una obra recogida, intimista, meditativa, se encontrará mejor en jardines o pequeñas zonas peatonales, en ambientes apartados. Una obra más espaciosa, de más envergadura, con un contenido más de acción, en cierto modo agresivo, aguantará mejor una zona de tránsito, de actividad que le es ajena; se impondrá al ciudadano que, al final, puede solo mirar, o mirar y ver, que son actos distintos.

Pero nos queda aún otro factor tan importante como lo son la obra y su posible observador. Nos referimos al entorno físico, natural o arquitectónico y humano. Horas diversas, estaciones, luces diurnas o nocturnas, colores, distancias, nieblas, lluvias, soles de justicia, intención del que mira, su estado de ánimo, su cultura y, sobre todo, su sensibilidad, determinarán en gran medida su posibilidad de reconocerse en la obra y por lo tanto, su respuesta ante ella. Todos estos factores proporcionan esa “Riqueza Visual”

que contienen las obras públicas; lo anterior depende de si el ciudadano quiere ver, y que no se da en las instaladas en un museo, siempre con las mismas condiciones visuales.

2.4.3 ¿Cómo es utilizado el patrimonio contemporáneo en México?

El patrimonio cultural de México en su gran mayoría ha sido determinado por intereses alternos a las obras o a la sociedad para quien deben de ser dirigidas. Se ha buscado cumplir tan sólo en número la cantidad de producciones patrimoniales para cubrir requisitos estatales, sin embargo, no se ha pensado constituir un patrimonio que sea representativo para la identidad del país y sus grupos sociales.

En una sociedad que tiende al equilibrio entre sus componentes, a una igualación un tanto utópica, el arte se resuelve en dos vertientes: una lleva a la búsqueda de la “originalidad” a toda costa, al culto de lo subjetivo porque sí, a escaparse de la masa igualadora, pero tales modas se extienden con tal velocidad y tal poder de captación que acaban siendo también masivas. En la otra vertiente se encuentra el movimiento experimental de las instalaciones, los happenings, performance, etc., que cambiaron toda conexión con el pasado, incluso con el momento reciente, huyen también de la masificación. De ahí, quizás, el éxito que han tenido, y siguen teniendo, movimientos estéticos. La escultura pública ha creado una vía que incide en una especie de democratización del arte, no meramente para su disfrute sino sobre todo en su concepto, mensaje y apariencia. Calles, plazas, paseos, parques han visto proliferar en su suelo, literalmente hablando, esculturas que intentan poblar tales espacios como “mensajeros” de lo cotidiano, de la vida de todos los días, más aún, de la vida de todos los días en la calle, precisamente. Lejísimos quedan los héroes del XIX, más o menos clásicos; sus posturas arrogantes, su ejemplaridad, sus mensajes moralizantes alzados sobre sus pedestales, los cuales fueron emisarios de un mundo que nunca fue real de esa forma, de un mundo utópico. Lo que nos proponen estas obras es crear una ciudadanía representando a los usuarios cotidianos de la calle actual, o de las calles pasadas pero cercanas a nosotros.

El patrimonio contemporáneo quiere hacernos ver que nuestra vida diaria tiene en sí misma una carga de belleza, de poesía, de entrañable familiaridad con lo trascendente sin aspavientos ni dramatizaciones, muy interiorizado, que nos propone como “modelos” a nosotros mismos. Desde el punto de vista estético, el realismo cercano al verismo, su escala “natural”, el material usado (bronce, en cierto modo contradictorio con su afán de cotidianidad) tiene el interés añadido de su veracidad, de su posibilidad de ser acompañantes de nuestra vida diaria. Añadamos a estos aspectos otro no menos nuevo e importante: el hecho de que éstas se encuentren en el suelo real les da una prolongación en el espacio público por antonomasia, es decir: la calle. Los generales a caballo del siglo XIX y los héroes quedan muy lejos de estos hombres y mujeres que nos han quitado el sitio en el banco, o en la fuente pública, o en la barandilla del jardín. Se acabó la conmemoración y casi el monumento mismo. ¿Se corresponde esta postura estética con la tabla rasa que se ha hecho de valores considerados como intocables? Porque lo curioso es que, si es así, no se ha intentado ello con una huida de la realidad, sino, muy al contrario, con una caída en la misma. La realización de este tipo de obras es representativa del momento actual, pero, en general, no agota con detalles superfluos la representación. Ésta tiende sobre todo a lo esencial: proporciones, movimiento, atuendo, ausencia de pose, naturalidad al máximo. Es lógico comprobar que, en general, tales obras son bastante respetadas por el público. En ellas, el tal público se siente vecino, posible igual.

Es importante recalcar en este punto que el vandalismo en el patrimonio contemporáneo se da en menor proporción con relación al patrimonio histórico, pues los usuarios se identifican más de manera directa con el primero. Se han realizado estudios sobre el vandalismo al patrimonio cultural en las grandes urbes, entre ellos Mario Jordi y Francisco Aix comentaron los resultados de su investigación relacionada con vandalismo en las grandes ciudades, la cual indica que el vandalismo es una forma de respuesta social como oposición o crítica al poder. (Jordi & Aix, 2010) Cuando un grupo determinado valora su patrimonio, este mismo lo protege. Esto es un factor de gran relevancia para considerar en la adecuación entre obra pública y usuarios.

2.4.4 ¿Cómo es percibido el patrimonio contemporáneo en México?

El consumo cultural y la percepción son temas que se deben de analizar regionalmente pues las características varían abismalmente. El primer autor, indispensable, es Néstor García Canclini, que ha dedicado principalmente sus investigaciones a temas antropológicos culturales, artísticos y patrimoniales. García Canclini, teoriza el consumo cultural contemporáneo, argumenta que los consumidores no conocen sus productos nacionales y que de esto proviene su falta de valorización. Así mismo, señala los efectos de la globalización, en donde se prefiere consumir lo extranjero y lo nacional es ignorado. Este autor analiza, la globalización cultural en el caso específico de las urbes mexicanas y sus políticas culturales.

José Luis Barrios, filósofo y curador de arte, ha publicado innumerables textos de crítica cultural. Para fines de la presente investigación, es de mi interés su análisis sobre la mirada fenomenológica a la contemporaneidad y el consumo cultural. Realiza un análisis bastante interesante sobre los paisajes imaginarios de lo urbano. Estudia la urbe como una compleja red de relaciones humanas, culturales e históricas. (Barrios, 2004) El espacio público de las urbes, es visto en este autor desde el uso que los habitantes le dan y lo conforman en relación con los peligros o lugares seguros que pueden construir y disfrutar. Las zonas marginadas, de esta forma, carecen tanto de una producción como de un consumo cultural adecuado.

Conclusión capítulo II

La argumentación de Paul Ricoeur sobre el tiempo y la memoria resulta una base sólida para la propuesta de esta tesis, pues se busca demostrar que la memoria de las esculturas urbanas se construye por la continuidad de la opinión de sus usuarios, que será transmitida a las siguientes generaciones para que esa memoria sea continua. Sumado al

tiempo, Ricoeur también considera que es por medio de la narración que la memoria perdura, pues es la encargada de recopilar y transmitir las ideas.

Así mismo, se determinó la importancia de la forma en la narración para la transmisión de la memoria de generación a generación. Como lo plantea Paul Ricoeur, en la historia, las generaciones están constituidas por grupos que tienen puntos en común, como es su modo de ser y de estar en un determinado tiempo. Este factor es el que se considera para la pertinencia y la sucesión de la memoria. Lo anterior está ligado por su parte, con la identidad social que se conforma en cada generación, y tanto con los imaginarios sociales que se crean, como con los elementos simbólicos que perduran.

Por último, se explicó cómo se construye socialmente el patrimonio cultural y su relación estrecha con la recepción y el consumo de este. Por lo tanto, es importante que desde la construcción del patrimonio se busque responder a las necesidades sociales y el entorno urbano, y no así que se desarrolle un patrimonio que simplemente resuelve necesidades políticas del momento. Desde el punto inicial de la creación del patrimonio, va a depender la valoración social que se le impregne, así como la transmisión de su memoria hacia el futuro.

Con este capítulo se dejó clara la relación que existe entre la continuidad y la preservación de la memoria, y con base en ello, se realizará más adelante una propuesta para la salvaguarda de las esculturas urbanas, considerando el aspecto de la memoria de estas inscritas en dicha continuidad.

CAPÍTULO III ESCULTURA URBANA

Introducción capítulo III

En este tercer capítulo se realiza una revisión de los conceptos clave entorno a la escultura urbana. Se abordan las definiciones que determinan en que consiste tal tipo de

escultura. Así mismo se plantea una breve revisión sobre la historia de esta desde sus inicios en las civilizaciones antiguas, pues es un tipo de arte que ha sido parte de la historia humana desde tiempos ancestrales. Una vez establecidas las definiciones y el inicio de este tipo de arte, se procede a definir el concepto de ruta escultórica, pues dicha noción surge en periodos recientes. Se ha llegado a afirmar, que, en México, con la Ruta de la Amistad, se construyó el primer proyecto de esta índole, pues es el primer proyecto en América, que posiciona una serie de esculturas a lo largo de una vialidad, bajo un proyecto artístico unificador.

Posteriormente se revisa la historia de la escultura urbana en México desde la época pre colombina, la época virreinal, el siglo XIX, y finalmente en la época moderna y contemporánea. En la temporalidad actual, se revisan las rutas escultóricas que se han desarrollado en México a lo largo de todo el país, pues es de suma importancia estudiar el fenómeno que ha proliferado de manera acelerada en varios Estados de la República.

Así mismo, se realiza una revisión de la percepción de las esculturas dependiendo de los cambios de iluminación que están presentando, tanto con luz de día natural, como con iluminación nocturna artificial. Seguido a esto, se plantean las políticas públicas que enmarcan a las rutas escultóricas y al paisaje urbano.

En este mismo capítulo se aborda la relación de la sociología del arte con el trabajo de la escultura urbana, pues es una disciplina que se encarga de estudiar tanto los fenómenos artísticos, como a las obras desde el punto de vista de sus aspectos sociales. Esta misma disciplina brinda herramientas para abordar la percepción social de las esculturas y a partir de ello establecer casos de éxito o fracaso.

Por último, se plantean algunos parámetros para la conservación de la escultura urbana, tanto desde las políticas como las medidas propias del área de la restauración y la conservación preventiva.

3.1 Historia y definiciones de la escultura urbana.

En este capítulo se hace una revisión de la escultura urbana, iniciando con las definiciones de los conceptos clave, seguidos por una breve revisión de la historia de la escultura urbana en México. Así mismo, se aborda la relación de la sociología del arte con la escultura urbana. Finalmente se cierra el capítulo presentando las principales medidas de conservación que han sido recomendadas por la UNESCO.

3.1.1 Inicios de la escultura urbana.

La escultura es una de las artes más antiguas del mundo, y sus temas y funciones han cambiado a lo largo de la historia, el tiempo y las civilizaciones. En el contexto de las antiguas civilizaciones, la escultura tenía una función religiosa, simbólica y mágica. Los primeros registros escultóricos remiten a objetos que representaban a los dioses de los diversos pueblos desde Mesopotamia y el antiguo Egipto, hasta nuestros días. Esta temática ha sido de las principales en la historia de la humanidad y sus sociedades. Así mismo, desde la época de la antigua Grecia, se buscaba realizar una escultura naturalista apegada al canon de belleza ideal del hombre, con una visión antropocéntrica. “El tema de la escultura y de la poesía es el mismo ideal varonil agonal, el mismo tipo aristocrático de raza seleccionada formada en el atletismo” (Hauser, 1978)

La temática funeraria está registrada desde la antigua civilización egipcia, donde la escultura monumental tenía un sentido funerario además de la temática religiosa; se realizaba con el objetivo principal de preservar la memoria de las grandes personalidades de la época. Esta tradición se continuó posteriormente mediante numerosos mausoleos y monumentos funerarios que recorren desde el Imperio Romano, al gótico, el barroco e incluso la época contemporánea, incluyendo culturas orientales. Posteriormente, la escultura cobra un carácter de poder directamente ligado a los intereses políticos. Surge una función conmemorativa la cual ha sido empleada por muchas civilizaciones y regímenes políticos. Con ella se trata de realzar la figura de un personaje importante (emperadores, reyes, gobernantes, héroes...), o sus hazañas u obras. Así mismo las proezas de algunos pueblos y algunos hechos remarcables de su historia han sido

capturadas en esculturas, las cuales suelen ocupar espacios públicos abiertos como plazas y parques.

La escultura pública en muchas ocasiones ha sido utilizada con una función didáctica, por medio de la cual se explicaban al pueblo determinados temas, lo cual permitía acercar al pueblo iletrado, cierto conocimiento “oficializado”. Así por ejemplo en la Edad Media, para la época del románico es frecuente referirse a los relieves de los tímpanos de las portadas como “catecismos en piedra” ejecutados para ilustrar a la población analfabeta. La función más básica es la ornamental que puede darse ligada a alguna de las otras funciones, aunque a veces puede ser el objetivo principal, como ocurre con la decoración vegetal o la geométrica. En los estilos no figurativos como el islámico o el hebreo, cumple un papel fundamental. La escultura contemporánea cumple en gran medida esta función.

El gran porcentaje de las esculturas realizadas en el siglo XX difieren radicalmente en forma y contenido de las de épocas anteriores. En algunos casos son producto de temáticas e intereses ligados a los de la pintura y comparten la misma denominación, como en el caso del cubismo, el expresionismo, el futurismo, el constructivismo, el dadaísmo y el surrealismo, por mencionar sólo algunas.

Las esculturas urbanas son testimonios culturales que se ofrecen de manera simultánea, de forma involuntaria y automática a las masas que reciben el mensaje que el artista individual plasma y que ejercen su profunda influencia de manera continua y permiten que su enorme potencial comunicativo llegue a los ciudadanos de forma generalizada. A diferencia de los museos, facilita que la población de toda índole, aproveche el estímulo visual; el disfrute del patrimonio que tradicionalmente estaba reservado a las clases pudientes y privilegiadas, que eran quienes exclusivamente tenían la oportunidad de visitar los museos, por lo tanto, estas esculturas se desmitifican y se colocan en una posición accesible para todo el pueblo, para que desde su posición las obras lleguen y repercutan en toda la sociedad.

Los artistas, utilizan una función más cultural la cual permite confrontar en el espacio, estéticas diferentes e integran esculturas de fuertes contrastes entre sí con el entorno. Promocionan monumentos que solidifican y defienden maneras de pensar revolucionarias, que divulgan y transmiten unos valores de forma profunda y que son elaborados y recogidos por el inconsciente colectivo, que engrandecen y realzan los valores que reflejan. Muestran y divulgan soluciones innovadoras, son obras de arte que ofrecen el esmero de la sensibilidad humana. La variedad estética permite que se modelen patrones de acción fundamentados en diferentes filosofías, en diferentes principios. Las esculturas urbanas pueden mostrar la gran diversidad de valores, y reflejar el aumento de tolerancia. Por lo que las creaciones escultóricas de vanguardia que forman parte de la escultura urbana pueden realizar cambios en los valores y pautas de una sociedad. Estas esculturas pueden contribuir a eliminar la resistencia al cambio de nuevas ideologías, a la vez que cambian el gusto estético. En la actualidad, la escultura urbana es hasta cierto punto incomprensible, al no ser figurativa en su totalidad no encuentra pronta significación en las masas, sin embargo, el valor estético puede ser apreciado por todos, no se entierran en los museos, sino que se colocan al aire libre.

Los materiales utilizados en la elaboración de estas esculturas son muy diversos e incluso, cualquier material resistente a la intemperie se considera altamente capacitado para ser utilizado, aunque la técnica pueda variar. Los materiales clásicos son el barro, piedra, bronce, hierro y madera. Con la era industrial y los avances tecnológicos se han implementado nuevos materiales tales como el aluminio, material que a pesar de ser uno de los metales que se encuentra en mayor proporción en la corteza terrestre, no fue hasta 1825 que los avances tecnológicos permitieron que fuera aislado por primera vez. Otros materiales contemporáneos son las resinas, polímeros, cemento, fibra de vidrio, etc.

La escultura de hoy es la expresión sin límite del mundo plástico, porque en ella se encierran todas las ideas de la creación; es la línea sin fin de nuestra época con todo el caudal de riqueza plástica de las demás expresiones del arte. El resultado de esto lo vemos en bienales, simposios, exposiciones y otros eventos internacionales donde, la tridimensionalidad es el elemento de mayor expresión en los artistas. La tecnología ha

avanzado a pasos acelerados, por lo cual hoy está al servicio del escultor, maquinaria, materiales y técnicas innovadoras que permiten y mejoran la fabricación de las piezas. Así mismo la tecnología permite que se realicen las concepciones que en otros tiempos tan sólo quedaban en el plano de las ideas.

Las nuevas maneras expresivas de la escultura urbana occidental del siglo XX despiertan curiosas fuerzas emotivas en los contempladores; de atracción o de rechazo. Y dependen de los condicionamientos culturales a la diversidad de reacciones individuales. Suelen ejercer enorme fascinación y estimulan las más vigorosas adhesiones en los individuos que sienten a través de sus profundos placeres y satisfacciones, que vibran, reviven y captan con lo que el artista transmite o con lo que la obra de arte expresa. Mientras que la contemplación de la escultura contemporánea todavía despierta incompatibilidad. Para algunos espectadores, esta escultura los deja indiferentes y no les dice nada, dejan intacta la contemplación artística, los cuales las toman simplemente como elementos decorativos del espacio. Todas atraen la mirada y son imágenes del tiempo, enriquecen el espacio y provocan el deseo de permanecer en su cercanía. Y se convierten en fuente de atracción turística. Las esculturas son colocadas en sitios público, como plazas, parques, avenidas etc., y son expresiones artísticas que crean espacios estéticos y resumen la capacidad de creación de los autores. A la vez, llaman a la reflexión y la imaginación de la gente. Una escultura no solo es arte decorativo sino también un reflejo de la cultura urbana.

La instalación de un proyecto escultórico dentro de un entorno sea natural o urbano requiere siempre de ciertas consideraciones que de manera responsable han de tenerse en cuenta. Desafortunadamente en la mayoría de los casos la ubicación de las esculturas se decide con criterios exageradamente subjetivos además de ser pensada como un objeto más de mobiliario urbano, sin tener consideración alguna sobre su relación con los espacios y edificios que le rodean. A esto se suma muchas veces el escaso criterio y conocimiento de la institución o las personas que han contratado y encargado al artista un proyecto escultórico con el que intervendrá y definirá un espacio determinado. Hay que tener en cuenta que una escultura inscrita en un conjunto urbano es algo que está

totalmente “vivo” y que puede influir poderosamente en un entorno llegando a cambiar totalmente su aspecto, generando a los ciudadanos sensaciones y experiencias emocionales de habitabilidad muy distintas. Pueden influir en la calidad urbanística como un elemento arquitectónico más, ayudando a crear un tejido social y económico de progreso. Si las decisiones son acertadas la escultura ayuda a regenerar un espacio urbano potenciando los edificios adyacentes, contribuyendo así a crear espacios intermedios de transición entre diversos barrios o zonas de la ciudad generando núcleos de ocio y de descanso para los ciudadanos. Así conseguimos que la ciudad sea más fluida, agradable en su tránsito, además de más amable y equilibrada, impidiendo la fragmentación provocada por la construcción de nuevas zonas urbanísticas, en diversos periodos temporales tan inevitables y necesarios para el crecimiento de un núcleo urbano.

Por tanto, ¿qué entendemos por escultura pública? Nos referimos siempre al mundo físico, al mundo material, al del objeto; es aquella escultura que está en un espacio público y, además, puede ser percibida, considerada y usada por el público. Si no olvidamos nuestro objetivo de estudio, podemos decir: escultura pública es aquella que, estando en un espacio público, perteneciente a todos, puede ser considerada como de todos los ciudadanos que usan y disfrutan ese espacio, del cual, a fin de cuentas, son propietarios. El escultor, a través de su obra en espacios públicos, establece una comunicación personal con cada uno de los viandantes, siendo éstos libres de interpretar, ver o no ver, lo que su sensibilidad les permita. El hombre como parte viva de una ciudad concreta, con sus costumbres y su lenguaje, enriquece su vida con los estímulos que proporcionan las obras de la urbe que habita, porque la escultura pública es un medio de comunicación que educa la sensibilidad del contemplador, ofreciéndose de forma dinámica en la vida cotidiana. Esta aportación al ciudadano es la esencia de la relevancia que tiene la escultura pública actual. Por este motivo se puede afirmar que el arte no es útil o inútil, ni conveniente o no, sino que es algo necesario e imprescindible para la sociedad, mostrándonos día tras día nuestra historia pasada y reciente.

El arte público repercute indirectamente en otros aspectos del ámbito urbanístico, ya que se recuperan barrios antiguos, periféricos, zonas degradadas, renovando la imagen

de nuestra urbe, embelleciéndola y dándole una entidad propia. Si la escultura influye en el hombre con su mensaje de forma positiva, influye también en el conjunto de esos hombres generando así una determinada sociedad; quizás la que pretendemos alcanzar. Hasta la extensión de la experiencia artística al campo de la no representación, o abstracción para ser más directos, el arte tenía, inevitablemente, una intención más allá de sí mismo, debía cumplir una función, más aún cuando era público. Fidias en el Partenón, y desde él hasta finales del XIX, todos los escultores de monumentos u ostentadores de la memoria colectiva entendían el Arte como medio para llegar a un fin; un objetivo de comunicación, de contacto con otros niveles o territorios de la experiencia humana: religiosos, políticos, instructivos, culturales, económicos, sentimentales, etc. Se hacía arte para algo en específico. Esta intencionalidad, inevitable además cuando el medio está apoyado en la experiencia sensorial, es decir, cuando se hace arte representativo o figurativo, para ser más claros, esta intencionalidad, decimos, es aún más evidente, más lógica y más necesaria cuando ese arte tiene un destino y un destinatario públicos, cuando es un arte público en un espacio público y para un público. En este período, aunque la escultura pública ha perdido con frecuencia sus funciones tradicionales de monumento conmemorativo, las instituciones promueven aún obras para “recordar” en forma de homenaje, aunque ya no del mismo modo que en épocas anteriores, la memoria de personajes significativos, por alguna actividad de tipo deportivo, político, cultural, etc. En estos casos la tendencia general es la de usar una forma figurativa, de envergadura, significado y costes menores.

Otro tipo de consideraciones, derivadas del hecho conciso de “escultura pública”, nos referimos a ciertas consecuencias inherentes a toda manifestación estética que además se produce para todos en un espacio que es de todos. Toda obra de arte manifiesta, comunica, embellece, incluso conmueve; en suma, educa, cultiva, aún sin proponérselo. Habla sin palabras, pero habla. Contiene en sí misma datos concretos, lo que recuerda, representa, sugiere o narra, los medios con los que ese efecto se realiza su estética, para entender su enlace con la historia, grande o pequeña, de la ciudad en que se halla, sus posibilidades de que en ella se reconozcan sus contempladores, su capacidad

de levantar entusiasmos o rechazos. Es una entidad activa que mejora, o debería mejorar a sus usuarios, que además tiene un marcadísimo carácter de permanencia. Un monumento siempre lleva implícito un contenido modélico, moral casi siempre, que quiere ser permanente y durable. De ahí que también el “objeto escultórico” en sí, intente durar, permanecer, lo más posible. Desde su silencio señala y acentúa una relación espacial determinada con su entorno, paisajístico, arquitectónico, etc, se convierte en “objeto” referencial para el ciudadano.

Millones de fotos, en manos de los visitantes, reparten las imágenes de nuestras esculturas públicas por todo el mundo, como heraldos o pregoneros de nuestra riqueza cultural. Todo ello, como se dice más adelante, sin condiciones ni límites horarios, climáticos, de iluminación, etc. es decir, de forma abierta y continúa. La escultura pública es una llamada constante a nuestra sensibilidad y a nuestro conocimiento. El conjunto de los monumentos públicos de una ciudad constituye un museo exterior, abierto, extendido por ella como una red que nos envía continuos mensajes y que va enriqueciendo con cada uno de sus “objetos” (escultóricos en este caso) nuestra percepción, nuestros diversos pasados y presentes, nuestra memoria individual y colectiva. Incluso cuando la obra en sí misma tiene difícil “explicación”, o captación de su mensaje, porque se exprese en un lenguaje estético no narrativo, no representativo, es decir, en un lenguaje abstracto, no puede dejar de enviar esa llamada que se da separada o trabada con lo que se cuenta y que no informa apenas, pero indudablemente, inevitablemente, forma, cultiva, educa. Lo mismo puede decirse de aquellas obras que, siendo más narrativas, más “historiables”, han perdido, por motivos de nuevos conceptos y valores del término historia, sobre todo políticos y temporales, su significado o parte del mismo, de modo que envían su atractivo, esta vez más reconocible, separado de su anécdota.

También educan y forman. Conviene recordar, en este aspecto, que la formación o cultura del espectador juega aquí un importante papel. Y todo ello de forma armónica, natural e integrada con su entorno. Un monumento no debería ser algo que se añade a la ciudad, sino, por el contrario, algo que la ciudad necesita, que la completa y la patentiza, la levanta y la ensalza, la hace respirar. Así debiera ser.

Todo monumento u objeto conmemorativo quiere recordar paralelamente algún hecho, personaje o idea con intenciones modélicas, narrándolo, representándolo o sugiriéndolo ante nosotros y, además, usando un lenguaje, plástico, en este caso, que contiene, en sí mismo, otra propuesta no explícita, pero activa, de belleza, orden, misterio, serenidad o tensión, libertad o recogimiento, y un largo etc., que nos llega por encima y desprendido ya del tema o narración. El tema da información, el modo o lenguaje estético produce, lenta pero continuamente, formación. Es, pues, un hecho cultural y educador, no olvidemos que cultura viene de cultivo; el arte cultiva nuestra sensibilidad. El diálogo que se establece, o debiera establecerse, entre obra y público depende, exclusivamente, de estos dos “actores”. La obra es silenciosa, quieta casi siempre, no cambia en lo esencial. Por el contrario, el espectador, incluso en grupo, es siempre uno con su cultura, la que sea, con sus vivencias personales y, sobre todo, con su sensibilidad. De la categoría de esta tríada, (cultura, vivencias y sensibilidad) dependerá el que se establezca ese diálogo y la altura o profundidad del mismo.

El espacio que acoge tal escultura puede ser totalmente público (calle, plaza, parque, etc.) y además ser abierto, es decir, no estar limitado por cerramientos, obstáculos, defensas de carácter espacial, ni por otras de carácter temporal (horarios, iluminación aleatoria, estaciones climáticas, etc.). De modo que encontraremos:

1. Espacios públicos absolutos (no tienen rejas, ni continentes arquitectónicos, ni barreras construidas).
2. Espacios públicos limitados o condicionados por elementos protectores (rejas, alambradas, muros, zonas verdes no accesibles al peatón, agua) que permiten su contemplación, pero no su “posesión” por el ciudadano.
3. Espacios públicos que, hallándose en zonas totalmente públicas, ven restringidas sus funciones de mostrarse y poder ser disfrutados por la ciudadanía, por aspectos temporales: horarios no continuos, ubicación dentro de zonas estatales, pero no enteramente públicas, uso en épocas estacionales favorables o no, imposibilidad de ser “vistos” a causa de actos oficiales, académicos, culturales, etc.

También hay espacios semi-públicos, que lo son por hallarse en zonas no claramente adscritas a esas dos clases de espacio ciudadano que antes hemos expuesto: el espacio interno de la ciudad, frente al espacio externo de la misma. Entidades privadas exhiben en espacios propios pero abiertos a los externos, esculturas que pertenecen a tales entidades privadas. Aun así, ¿podrían estas obras considerarse públicas? Sí, en lo que respecta a su disfrute y contemplación; sí en lo que respecta a formar parte de un todo que es claramente público; sí, en fin, a la evidente intención de sus propietarios para que tal obra sea compartida por todo el pueblo.

Las condiciones físicas propias de la intemperie a las que la escultura pública está expuesta han condicionado siempre la utilización de materiales que perduren sin grandes alteraciones ante el paso del tiempo pudiendo de paso mostrar también la permanencia de los conceptos expresados a través de ellos. Los materiales más habituales en estas obras por su resistencia y durabilidad han sido el bronce y la piedra, concretamente el mármol. La durabilidad de éstos no es la misma, pero su uso es prácticamente indistinto, aunque su utilización no ha sido aleatoria. Estéticamente, el siglo XX, periodo de vanguardias, produce una gran ruptura con el pasado. Hasta esos momentos el arte en general era un testimonio de la realidad sensible y reconocible. A partir de los finales del siglo XIX el arte deja de ser ese testimonio, para liberarse de lo representativo y entrar en los dominios de lo totalmente subjetivo e invadir abiertamente la abstracción. Los cambios en la escultura pública actual son provocados principalmente por la merma de su función conmemorativa y por el abandono de las técnicas tradicionales acompañado de la aparición de nuevos materiales que proporcionan una mayor libertad al artista. Hay un claro interés por las posibilidades de múltiples y variados materiales como el hierro, material viejo y olvidado, acero, hormigón, resinas, etc., muchas veces combinando varios a la vez para investigar y aprovechar las relaciones entre ellos. La mayoría de las funciones tradicionales de los momentos, concretamente las políticas, se hacen menos evidentes, aunque no desaparecen. Ahora no es necesaria esa exaltación del poder que se daba en épocas pasadas, como es muy notable en el periodo decimonónico, ya comentado. Esta

incorporación, sobre todo de nuevos materiales, ha procurado a la escultura una gran ampliación de sus fronteras temáticas y procesuales.

Los materiales de construcción son de gran interés para muchos artistas ya que les proporcionan estéticamente un juego interesante y diferente. Entre ellos está el acero inoxidable con una buena aceptación, o bien el acero estándar que es un material muy utilizado por artistas que aprovechan su rápida oxidación para sus obras. El hormigón es muy utilizado bien en los pedestales o pasando directamente a ser el material principal de la obra. A su vez, nos encontramos con algunas obras con materiales como el ladrillo y la cerámica. No obstante, el bronce, material tradicional, sigue siendo uno de los preferidos para la escultura pública.

3.1.2 Definición de escultura urbana.

Se conoce como escultura urbana a toda pieza escultórica realizada con el propósito de instaurar de forma artística a diversos entornos urbanos dando a conocer un mensaje reflexivo a la sociedad que habite en ella. Por lo tanto, una de las características primordiales de este elemento, consiste en dar un lenguaje propio donde el arte sea el medio comunicacional entre lo que se considera obra-espectador, logrando así más que la percepción de un elemento ornamental, la concepción de un generador de ideas, sentimientos y emociones que conlleven a lazos de referencia entre el arte y el ser humano. Cuando se denominan a este tipo de esculturas como urbanas, quiere decir que su ubicación este dentro de grandes ciudades o urbes, autopistas o transitadas avenidas, también pueden estar localizadas en una calle o en un pequeño pueblo, el primordial requerimiento es que se encuentren ubicadas en un punto determinado donde puedan ser percibidas cumpliendo así una función artística y decorativa a la vez, sin omitir por supuesto su lenguaje conceptual que se exalta al máximo de la misma manera.

3.1.3 Definición de ruta escultórica.

En los últimos tiempos la creación artística se ha expandido, y se han generado diversas propuestas. Una de ellas es el conjunto de esculturas urbanas que son posicionadas a lo largo de una vialidad y que de esta manera representan una ruta escultórica. Dicho tipo de escultura está derivada de la escultura urbana, pues a partir de esta se genera una versión extendida que comulga en un diálogo entre las piezas que conforman dicha ruta. La primera idea de colocar esculturas en los parques viene de la tradición europea de colocar trabajos artísticos en espacios públicos recreativos. Existen variantes de las rutas escultóricas, las cuales pueden ser rutas en parques o caminos escultóricos que usualmente están destinados a ser recorridos a pie por sus espectadores, así como rutas de esculturas que son posicionadas a lo largo de alguna arteria vial, y su principal forma de apreciación es vía automóvil; no con esto limitando su apreciación peatonal.

Las rutas escultóricas, son representativas de la época contemporánea, pues en otros momentos de la historia, la escultura pública era posicionada en plazas, pero no bajo el concepto de una disposición lineal. Lo anterior marca la principal diferencia entre la escultura pública per se y la ruta escultórica. Una diferencia más es que la escultura que pertenece a una ruta generalmente es de dimensiones superiores que la escultura pública que es situada en plazas.

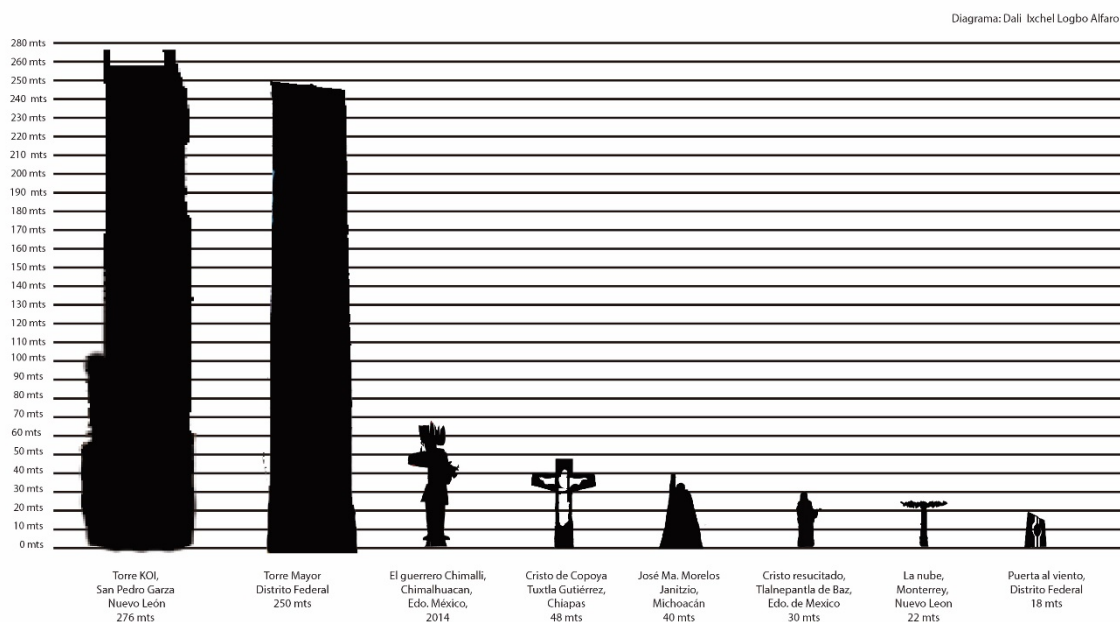
3.1.4 Escala de la escultura inscrita en una ruta.

Las urbes han sufrido transformaciones a pasos acelerados y las construcciones arquitectónicas pasaron de ser de una planta a enormes rascacielos que pueden alcanzar hasta 180 pisos con una altura de 800 metros que alcanzó el rascacielos Burj Dubái. En México la historia de los rascacielos empieza a inicios del siglo XX, con el primer rascacielos que fue el edificio conocido como La Nacional, con una altura de 50 mts. En la actualidad el edificio más alto en la Ciudad de México es la Torre Mayor con 55 pisos y 250 metros de altura; en Monterrey el presente año de 2015 se ha superado la altura y se está terminando de construir la Torre Koi de 67 pisos y 276 metros de altura. El paisaje

urbano cambia a pasos acelerados en todo el mundo, y es por esto que el arte público debe de responder a las nuevas necesidades.

La escultura pública en México se ha caracterizado por ser de grandes dimensiones. Algunos ejemplos representativos son: en 1934 se construyó el monumento a José María Morelos y Pavón, en Janitzio Michoacán, con una altura de 40 metros; La escultura del Cristo resucitado, de 30 metros construida en Tlalnepantla de Baz en 1981; El cristo de Copoa, en Tuxtla Gutiérrez, inaugurada en 2011 de 48 metros de altura. La escultura pública Guerrero Chimalli, construida en 2014 en Chimalhuacán, México con una altura de 65 metros.

Las piezas escultóricas que integran las rutas oscilan en sus tamaños en un promedio que va entre los 8 y 20 metros de altura, pues resultan ser de menor altura que las esculturas individuales que se sitúan en puntos estratégicos de las ciudades.



3.2 Escultura urbana en México.

3.2.1 Inicios de la escultura urbana en México.

3.2.1.1 Época prehispánica

La historia de la escultura urbana en México tiene un largo recorrido que inicia desde los orígenes de la escultura prehispánica, pues en las urbes pre virreinales, la escultura monumental ya tenía una importancia fundamental. El arte en el México antiguo era uno de los medios de expresión de los cultos que giraba en torno a la observación de los ritos como una necesidad social considerada como vital para la colectividad. Sin embargo, una escultura monumental no aparece hasta la época de “La Venta”, Principal zona arqueológica de la cultura Olmeca, ubicada en el hoy estado de Tabasco, México. Esta zona tuvo su apogeo entre los años 900 a.c. a 400 a.c., cuando se trabajan los primeros monolitos gigantes generando sus famosas “Cabezas colosales”. El objetivo del arte entre los mayas, zapotecos y aztecas es la representación de las deidades y la creación de signos simbólicos que sirvan para interpretar los mitos. (Westheim, 1956).

Grandes ejemplos de esculturas monumentales de la época prehispánica son la “Coatlicue”, escultura que representa a la Diosa Madre de la cultura Mexica. Esta escultura pertenece al periodo post clásico tardío (1325-1521), realizada a partir de un monolito de piedra arsénica, con dimensiones finales de 3.50 mts. x 1.30 mts.



Escultura monumental Coatlicue. (2012) Foto tomada de: portalacademico.cch.unam.mx

Otra obra monumental también perteneciente al mismo periodo histórico de la cultura Mexica es la “Piedra del Sol” también conocida como “Calendario Azteca”. Esta escultura es un disco tallado en piedra arsénica y con una dimensión de 3.58 mts. de diámetro. La temática de esta pieza es la representación de las fuerzas del cosmos y de las cinco creaciones que lo encarnaron. Todas ellas se hallaban atadas, en la cosmovisión mexica, a los ciclos sin fin del tiempo, medido por el complejo sistema calendárico precolombino.



Calendario Azteca, (2014) foto tomada de: www.mayan-calendar.org

Un ejemplo más de la magnificencia de la escultura monumental en la época prehispánica es la “Coyolxauhqui”, consiste de un gran disco ovalado que mide aproximadamente 3.40 x 2.90 m, y 40 cm de espesor, que representa a la Diosa de la Luna desmembrada luego de ser vencida por su hermano Huitzilopochtli (dios de la guerra y el Sol), en un combate mítico.



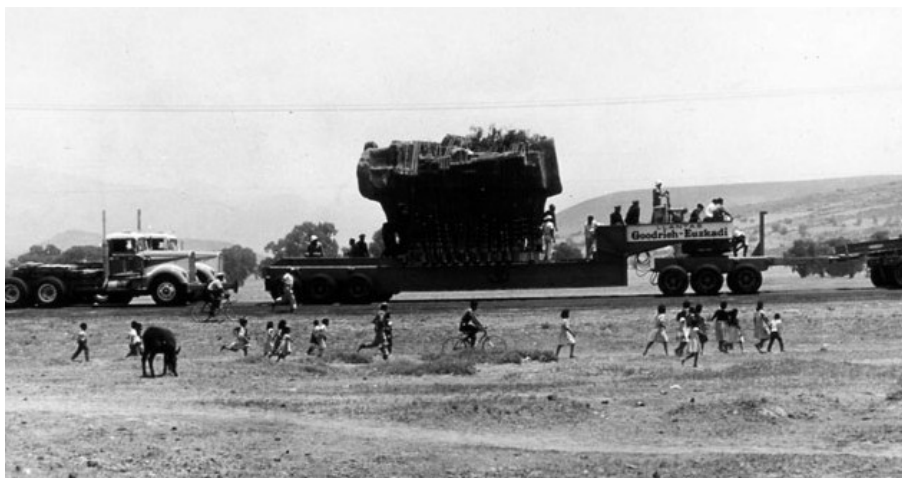
Monolito Coyolxauqui, Templo Mayor. (2015) Foto tomada de: www.arqueoastronomia.wordpress.com

“Tlaloc”, es una escultura más de la magnificencia prehispánica, la cual representa al dios de la lluvia de la cultura nahua. Esta escultura monolítica descubierta en Coatlinchan, localidad San Miguel Coatlinchan, municipio de Texcoco en el Estado de México, es de 7 mts. de altura y 165 toneladas de peso. Su traslado dejó serios descontentos entre los poseedores de la comunidad, donde las políticas de la arqueología mexicana reflejaban intereses determinados al decidir desplazar el monolito de su lugar de origen; su traslado significó un desprendimiento de una pieza relacionada con su entorno y tuvo que ser recontextualizada para los fines museísticos de la época. Con el despojo de la escultura, los imaginarios del lugar se rompieron y la gente local asegura que, por sus creencias, la fortuna del lugar cambió con aspectos negativos. Cuarenta y tres años después, el Estado decidió retribuir a la localidad original otorgándole una réplica de dicha escultura. Esta obra de a lo largo de los cincuenta años que ha estado fuera de su lugar de origen ha sufrido deterioros ocasionados por la contaminación de la Ciudad de México, pues fue colocada en el exterior del Museo de Antropología que esta al pie de una de las avenidas más transitadas de la ciudad, Reforma. El caso de desplazamiento de esta obra ha sido ampliamente estudiado por el historiador y cineasta

Lerner quien exhibió en 2013 un documental titulado “La piedra ausente”. En dicho trabajo Lerner aborda el tema donde gente del presente interpreta símbolos del pasado.

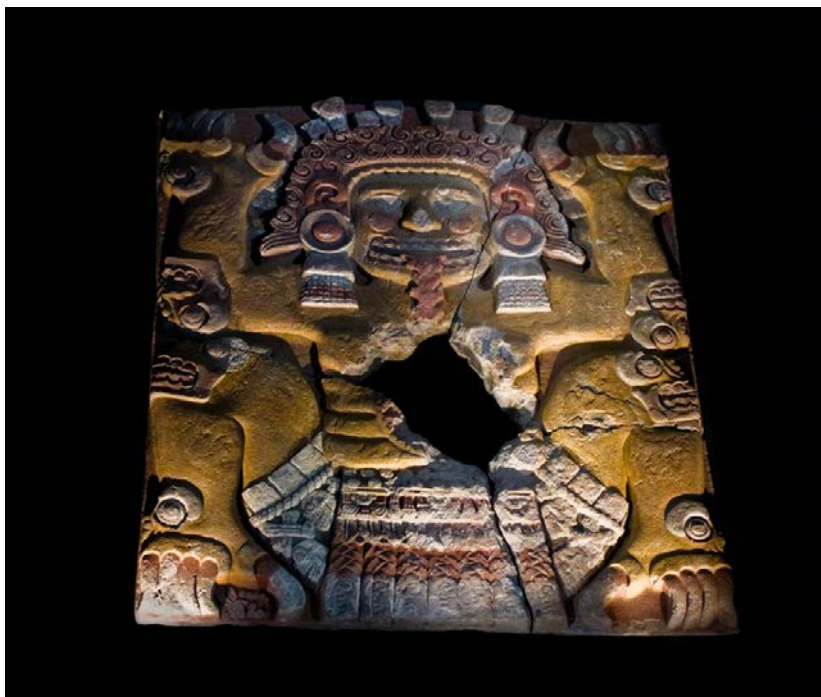


Escultura monumental, Tlaloc, (2015) tomada de sitio web de Museo Nacional de Antropología e Historia, D.F.



Traslado del monolito de Tlaloc desde Coatlinchan Texcoco, Estado de México, al museo Nacional de Antropología e Historia en México, D.F.

“Tlaltecuhli”, conocido como señor o señora de la Tierra, es un monolito de 4.17 x 3.62 m, 38 cm de espesor y 12 toneladas de peso. Esta figura también representa a la diosa de la Tierra. Esta pieza fue encontrada en las inmediaciones del Templo Mayor en el centro histórico de la Ciudad de México.



Tlaltecuhltli, Diosa de la tierra, Templo mayor, México, D.F. (2015) Foto tomada de: www.panoramio.com

Estos tan sólo son unos cuantos ejemplos de la magnificencia de la escultura urbana de la época prehispánica. Desde esos tiempos, la escultura pública tuvo una importancia significativa, pues para los pueblos era de vital importancia convivir con sus deidades.

3.2.1.2 Época virreinal

La conquista española sometió a los pueblos indígenas de América, lo cual desencadenó una eliminación sistemática de las manifestaciones culturales de los grupos prehispánicos, remplazándolos por elementos sociales y culturales provenientes de España. A pesar de ese fuerte impacto en la cultura local, muchos de los elementos y tradiciones precolombinas lograron sobrevivir y algunas otras sufrieron una fusión con los rasgos propios españoles generando de esta manera una nueva cultura sincrética en América. Este periodo comprende aproximadamente entre los años 1524 y 1810. Durante esta etapa, la escultura pública pierde su importancia pues la escultura estaba enfocada en

temas meramente religiosos y dichas esculturas se producían para ser parte de los nuevos templos erigidos en la Nueva España.

Es hasta el siglo XVIII, con la llegada de Manuel Tolsá a la Nueva España, que la escultura sale nuevamente a las calles. El Ayuntamiento le encargó varias obras de la catedral metropolitana. Tolsá le dio un giro el paisaje de la ciudad, fue el encargado de remodelar la Alameda Central, el Real Seminario y el Coliseo, construyó el actual edificio del Museo de San Carlos, el Palacio de Minería, le fue asignado el trabajo del desagüe de la Ciudad, introduciendo el agua potable y la construcción de los Baños del Peñón. Este arquitecto y escultor realizó la obra de “El caballito”, en honor de Carlos IV de España, la cual ha tenido una gran importancia en la ciudad. Esta escultura está realizada en bronce y fue elaborada entre 1793 y 1802. Durante la época de independencia, se propuso que esta escultura fuera fundida y tomar su metal para la construcción de cañones y monedas, los cuales eran más útiles que mantener la imagen de un rey que no era reconocido. Esta escultura corrió peligro de ser destruida en diversas ocasiones, pues el tema que la abandera no representaba los temas del pueblo, por lo cual cuando se trasladó en 1823 al claustro de la Pontífica y Nacional Universidad de México, se hizo con la intención de protegerla, lugar donde se mantuvo por 29 años. En 1852, se trasladó al camino a Chapultepec, pues en ese momento la ciudad se encontraba en expansión., permaneció en ese sitio por 27 años, hasta que en 1979 se trasladó a su actual morada en la plaza Manuel Tolsá en la explanada de Museo Nacional de Arte. En 2013 sin autorización del INAH, la escultura del caballito sufrió intervenciones para su limpieza, las cuales no fueron desarrolladas por especialistas, donde emplearon un método ya en desuso por su agresividad con los materiales pues aplicaron ácido nítrico al 30%, afectando así en la corrosión del bronce y el daño de la pátina que la recubre. (Franyuti, 25)



Caballito (2013) Foto: <http://diarioup.mx/2013/10/15/iniciativas-u-ocurrencias/>



Domingo 21 de Octubre de 1901, podemos ver la fachada lateral de la casa con el jardín triangulad hacia el sur y sus rejas a Plaza de la Reforma ilustración tomada de:

<http://grandescasasdemexico.blogspot.mx/2012/11/la-casa-de-la-torre-y-mier-diaz.html>

3.2.1.3 Siglo XIX

Durante el siglo XIX la escultura de la época no mostró importantes logros, aún con los grandes esfuerzos realizados por la Academia. El periodo Neoclásico tan sólo aportaba esculturas que rememoraban la época clásica grecorromana con sus dioses y gladiadores. A finales de este siglo, México estuvo inundado de obras encargadas a talleres europeos, a la cual se sumaron varios escultores mexicanos.

Durante el siglo XIX, las artes se encontraban regidas por La Academia, la cual no solo formaba, sino que regía los modos de producir arte a partir de programas establecidos. El esquema de la escuela era rígido y no permitía ningún tipo de libertad de los alumnos frente al arte, mientras tanto, el arte popular incursionaba enérgicamente en la construcción de un imaginario nacionalista; los escultores no académicos tomaban sus temas de la vida cotidiana y sus personajes. Gutiérrez Aceves afirma que “la vertiente de la escultura popular, en arcilla y cera, conformó durante el siglo XIX los rasgos característicos del nuevo rostro del México Independiente, a través de la representación de héroes, costumbres y tipos populares con sus diversos oficios y profesiones.” (CONACULTA/ Gutiérrez, 2000, p.86). Este cambio en la temática de las artes representaba una alternativa al argumento religioso que había predominado tanto en la época prehispánica como en la tradición de la época Virreinal. Durante este periodo cambia el uso de los materiales tradicionales de madera, estofados y policromía por yesos y estucos. (CONACULTA/ Velázquez, 2000, p.301). La escultura del siglo XIX, se orientaba principalmente a resolver temáticas civiles o religiosas que abarcaba tanto la escultura funeraria como la imagen de culto, así mismo abordaba el arte público y cívico-político, en el cual ponía especial énfasis.

La escultura decimonónica se caracterizó por el uso de figuras vestidas y la idealización del desnudo, que construían alegorías culturales como el patriotismo, la justicia, la verdad, la fe, etcétera. La estatuaria principalmente estaba dedicada a héroes cívicos o militares, teniendo como ejemplo elocuente al Paseo de la Reforma que realmente es la transformación del Paseo del Emperador, diseñado durante la efímera

presencia de Maximiliano de Habsburgo. La colocación de las esculturas en este paseo se realizó a lo largo de diez años.

“El proceso de colocar las estatuas en el Paseo de la Reforma abarcó un lapso de diez años, de 1889 a 1899, eligiéndose al efecto fechas significativas en la vida de la Nación o de Porfirio Díaz, fechas tales como el 5 y el 14 de febrero, 2 y 4 de noviembre, 5 de mayo, 15 y 16 de septiembre y 5 de noviembre” (Ricardo, 1976, pág. 222)

La reunión inicial de esculturas en Reforma sería una de las primeras “rutas” escultóricas en el país. Fue Francisco Sosa quien tuvo la iniciativa y propuso que los pedestales vacíos, construidos durante el imperio de Maximiliano, que estaban consignados a ser el soporte de figuras ornamentales, se emplearan con un sentido grandilocuente para sustentar esculturas de mayor importancia. *“destinados a sustentar estatuas y otras obras de arte propias de un lugar de recreo, a la que diariamente concurre la parte más distinguida de la sociedad.”* (Ricardo, 1976) En un artículo publicado en el periódico *El partido liberal* en 1887, Francisco Sosa *propuso que las entidades federativas participaran, pues el gobierno federal necesitaría grandes cantidades de dinero y esfuerzos para lograr este propósito () Cada estado elegiría a dos de sus personajes más ilustres”* Sosa dio tres condiciones para aceptar las esculturas: *“Primera: que no se discierna la honra homenaje sino a personajes muertos. Segunda: Que todas las estatuas sean de tamaño natural y de bronce o mármol. Tercera: que los proyectos o modelos sean aprobados por un jurado especial nombrado por la Secretaría del ramo, a fin de que no se dé cabida sino a verdaderas obras de arte, dignas de figurar en un paseo en que existen monumentos de la importancia del de Colón y del de Cuauhtémoc.”* (Ricardo, 1976) Este conjunto reúne a los escultores más destacados de la época; de las 36 esculturas, 20 son de la autoría de Jesús F. Contreras; 4 de Epitafio Calvo; Ernesto Scheleske, Enrique Alciati, Fidencio Hondedeu, Primitivo Miranda y Gabriel Guerra (una de ellas en colaboración con Melesio Aguirre) realizaron 2 cada uno; en tanto que una es de Juan Islas y otra de autor desconocido.

3.2.2. Escultura urbana contemporánea en México.

3.2.2.1 Siglo XX

En los años 20 del siglo XX inicia en México el movimiento artístico del muralismo. La pintura mural se convirtió con gran rapidez en el nuevo proyecto cultural, por lo que fue muy difícil posicionar la escultura. A inicios de ese siglo, la escultura se encontraba dividida en dos rubros temáticos grandes: El primero era el grupo de escultores que aún buscaban rescatar los valores escultóricos de la modernidad europea, y por otro lado, el grupo que se encontraba en la exploración de una propuesta de innovación y rescate de los valores culturales nacionalistas. Este segundo sector se interesaba por la necesidad de recuperar la tradición ancestral de la talla por medio de materiales naturales como la madera y la piedra.

Durante la segunda mitad del siglo XX, el país se encontraba en un periodo caracterizado por la modernización industrial y la ciudad se transformaba en una gran urbe que necesitaba urgentemente de infraestructuras acordes al crecimiento industrial y económico del país. El Estado desarrolló diversos proyectos a gran escala de interés social, como edificaciones para la vivienda, educación y salud. En este proceso de transformación urbanística de la ciudad se buscó utilizar materiales mexicanos como tezontle, tecali y mosaicos provenientes de algunos estados de la República. De forma paralela se buscaban soluciones formales con significados prehispánicos, incorporando a la arquitectura, murales, esculto-pinturas, relieves y mosaicos, con el objetivo de una “integración plástica”.

El panorama de las artes plásticas en México durante la década de los años 60 mostraba una gran variedad de artistas, sin embargo, en ese momento el panorama artístico se reflejaba como una suma de obras aisladas. En la siguiente década, los rumbos artísticos ya se encontraban bien definidos que permitían un camino de mayor integración artística. Matias Goeritz, fue uno de los artistas que marcó la pauta para estos cambios;

realizó las “Torres de Satélite”, el museo de “El Eco” y fue uno de los encargados de la gestión de “La ruta de la amistad”.

La década de los años 70 tuvo una seria dificultad para definir las disciplinas en el campo de las artes visuales pues el término tradicional de escultura ya no cabía en las formas de expresión y necesidades de la época. Dicha dificultad refleja un cambio que ya estaba previsto por las vanguardias de inicio de siglo. A finales de esta década surge un proyecto escultórico de suma importancia para la UNAM: el “Espacio escultórico”. Este plan se desarrolló en la reserva ecológica de Ciudad Universitaria y la intención principal era genera una obra interdisciplinaria pues además de los artistas también participaron especialistas en petrografía, botánica e ingeniería.

La escultura urbana en México ha tenido un lugar significativo en la escena artística. Otros ejemplos de la importancia de la escultura pública son las diversas rutas escultóricas que se han generado en diversos puntos de todo el país:

- Ruta de la amistad, México, DF, 1968
- Espacio escultórico, UNAM, México, 1979
- Ruta escultórica Boulevard de las Federaciones, Comitán de Domínguez, Chiapas, 2000
- Corredor escultórico Chactemal, Chetumal Quintana Roo, 2003
- Ruta del acero y el cemento, Monterrey, 2009
- Ruta escultórica Madera, Durango, 2010
- Paseo escultórico en el boulevard Centenario, Zapopan, Jalisco, 2010.



Espacio escultórico, D.F. foto 2015 tomada de sitio web UNAM



Boulevard de las Federaciones, Comitán de Domínguez. (2014) tomada de <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=667066&page=429>



Chactemal, Chetumal foto (2014) tomada de <http://tuchetumal.com/es/chetumal/sitios-de-interes/monumentos/corredor-escultorico/>



Bicentenario, Zapopan foto (2014) tomada de <http://www.informador.com.mx/cultura/2012/396517/6/el-arte-urbano-expuesto.htm>

La primera década del siglo XXI ha sido muy fructífera para la escultura urbana en México. A lo largo de todos los Estados de la República se han desarrollado interesantes proyectos de arte urbano, y en especial se ha dado un lugar de importancia a la escultura. Algunos ejemplos de corredores escultóricos contemporáneos son los siguientes:

El 8 de diciembre de 2001 se inauguró un espacio escultórico llamado “Punta sur” ubicado en el Caribe Mexicano, en Isla Mujeres, Quintana Roo. El proyecto fue convocado y coordinado por el escultor Sebastián con el apoyo de las autoridades estatales y locales. Varios artistas trabajaron para desarrollar las piezas que formarían parte de este proyecto, y conformaron un equipo que definió el uso de materiales que se emplearían, los temas de las obras y sus dimensiones, así mismo se tuvieron que resolver diversas cuestiones logísticas como es el armado de las piezas in situ o bien el transportarlas por tierra y luego por mar para ser colocadas en su destino final. Una cuestión más que tuvo que ser revisada, fue la problemática de la corrosión de los materiales, pues al colocarse a la intemperie de Caribe, las piezas se exponen a los daños ambientales, la exposición solar, la humedad y la sal marina. Las obras fueron construidas en metal con una altura promedio de 3 metros, pintadas en diversos colores.

Los artistas participantes fueron: Helen Escobedo, Jorge Yáspik, Eduardo Stein, Eloy Tarcicio, Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Mario Rendón, Pedro Cervantes, Sebastián, Vicente Rojo, Silvia Arana, Vladimir Coria. Además, se sumaron a la fila artistas invitados internacionales como Dimitar Lukanov de Bulgaria, José Villa Soberón de Cuba, Omar Rayo de Colombia, Ahmed Nawar de Egipto, Sverrir Olfsson de Islandia, Moncho Amigo de España, Joop Beljón de Holanda, Bárbara Tieahro y Devin Laurence Field de Estados Unidos.



Punta Sur, Isla Mujeres, Quintana Roo foto (2015).

<http://www.mexicodesconocido.com.mx/punta-sur-espacio-escultorico-del-caribe-mexicano-quintana-roo.html>

El 24 de agosto de 2003 se inauguró un paseo escultórico en Avenida Miguel Ángel de Quevedo entre las calles de Zaragoza y Tata Vasco, en la delegación Coyoacán de la Ciudad de México. Este corredor fue inicialmente integrado por las obras de los artistas Vicente Rojo, Manuel Felguérez y Fernando González Gortázar. Este proyecto fue desarrollado con la intención de convertirse en uno de los corredores más importantes de escultura mexicana contemporánea, que recorrería toda la avenida de Miguel Ángel de Quevedo desde el monumento a Álvaro Obregón hasta la Calzada de Tlalpan. (Masters, 2004) Estas esculturas fueron pensadas por los artistas para que interactuaran con los transeúntes a lo que la crítica de arte Mac Masters llama “esculturas penetrables”. Son piezas monumentales con un tamaño entre los 9 y 10 metros de altura. Al poco tiempo de inaugurado este corredor, se agregó una obra más ahora por parte del artista Jorge Yazpik. Se trata de una obra “sin título” que fue concebida a partir de un monolito.



Geometría suspendida, foto (2015) Manuel Felguérez. Recuperada de sitio web CDMX



Volcán encendido 902, Vicente Rojo foto (2015) recuperada de sitio web CDMX



Homenaje al Corazón, Fernando González Gortázar. Foto (2015) recuperada de sitio web CDMX

En la ciudad de Chetumal, Quintana Roo, en el año de 2005, se desarrolló el corredor escultórico Boulevard Bahía, que va desde el Palacio Legislativo hacia el oriente de forma paralela con la costa en dirección norte. El corredor escultórico fue el resultado del Segundo Encuentro Internacional de Escultura realizado en 2003. A lo largo de 3 kilómetros se colocaron 24 piezas obra de diversos artistas de 10 países, José Luis Cuevas, Pedro Cervantes, Helen Escobedo y Sebastián, Eduardo Stein, Germán Botero, Omar Rayo, Jazzamoart, Ernesto Hume, Giovanni Avashadur, Atshusi Shikata, Ahmed Nawar, Irineu García, Silvana Arciniega, Ángel Yegros, Fernando González Gortázar, José Villa Soberón, Vladimir Cora, Albert Paley, Carlos Medina y Joop Beljon.



Escultura maya (2015) Fotografía tomada de la página www.grandcostamaya.com

Durante el año de 2006, se inauguró el paseo escultórico Nezahualcóyotl, Galería al aire libre en el camellón de Av. Chimalhuacán, entre México lindo y La Calandria, en Ciudad Neza, Estado de México, con obras monumentales: La mano roja de Fernando González Gortázar, Poliedro de Ricardo Regazzoni, Carmen de José Luis Cuevas, Triada espacial de Jesús Mayagoitia y Volcán de Vicente Rojo. (Flor y canto, 2012) El paseo escultórico Nezahualcóyotl se ubica entre las calles de México lindo y Calandria, Colonia Benito Juárez, fue acondicionado por trabajadores de la Dirección de desarrollo urbano y obras públicas, bajo la supervisión de Jesús Mayagoitia, coordinador de la construcción de las cinco piezas. (Universal, 2006)

Esta ruta escultórica sufrió deterioros en los tres años siguientes a su inauguración y fue restaurada en 2010. Con una inversión de 91 mil pesos, el Paseo Escultórico de avenida Chimalhuacán que alberga cinco esculturas de artistas reconocidos como José Luis Cuevas y Jesús Mayagoita, dejó atrás un abandono de más de tres años con la restauración de las obras y el embellecimiento del camellón. Cabe destacar que la reapertura de este espacio, inaugurado en 2006, fue posible con la recaudación de 56 mil pesos de la subasta de 100 obras de arte, promovida en septiembre pasado por la asociación civil, la cual incorporó a 60 reconocidos artistas, entre ellos 12 del mismo municipio.



Paseo escultórico Nezahualcóyotl foto (2015) recuperada de <http://florycantorn.org/index.php/quehacemos/masInformacion/2>



Mano Roja, Fernando González Cortázar. foto (2015) recuperada de <http://florycantorn.org/index.php/quehacemos/masInformacion/2>



Poliedro, Ricardo Regazzoni foto (2014) recuperada de <http://florycantorn.org/>



Carmen, José Luis Cueva s foto (2013) recuperado de <https://www.fundicionartisticavelasco.com/obras-monumentales/>



Volcán iluminado, Vicente Rojo foto (2013) recuperado de <http://florycantorn.org/index.php/quehacemos/masInformacion/2>



Triada espaciada, Jesús Mayagoitia foto (2014) recuperado de <http://florycantorn.org/index.php/quehacemos/masInformacion/2>

El Estado de Colima ha sido uno de los Estados más prolíficos en la instalación de escultura urbana en el México contemporáneo. Contando así con más de 234 esculturas que conforman un “Catálogo de Escultura Pública del Estado de Colima”, el cual puede ser consultado en línea en la siguiente dirección: <http://culturacolima.gob.mx/cepec/catalogo.php>



Atado, Sebastian, Hierro esmaltado, 12 mts, 2004 recuperado de <http://culturacolima.gob.mx/cepec/catalogo.php>



Disco solar, Rafael Zamarripa, bronce, diámetro 3 m, 2006, Colima recuperado de <http://culturacolima.gob.mx/cepec/catalogo.php>

En el Paseo Miguel de la Madrid en Colima, en abril de 2014 se re ubicaron seis obras, del artista plástico Rafael Zamarripa, denominadas “Los colosos” (Las Artes, La Justicia, El Universo, La Ciencia, La Ingeniería y El Tiempo, ya que eso es lo que representa cada una de ellas), creando así un nuevo paseo escultórico en dicha ciudad.

3.2.3 Horarios de tránsito en las vialidades y las rutas escultóricas.

Las ciudades viven bajo ritmos muy marcados, pues la urbe se acopla a los horarios laborales. Es por esto que existen las llamadas “horas pico” y las “horas libres”, siendo el primero el tiempo durante el cual se desplazan la mayor cantidad de personas de manera simultánea en las vialidades, tanto en transporte público como en automóviles privados. Las horas libres, por el contrario, son el tiempo en el cual las calles se encuentran mucho más tranquilas y sin embotellamientos.

Durante las horas pico, la velocidad de desplazamiento de los automóviles se reduce considerablemente, lo cual permite que los transeúntes puedan apreciar las piezas durante un periodo de tiempo más prolongado, sin embargo, existe una mayor cantidad de autos que forman largas filas y obstruyen la visibilidad de las esculturas en ciertos ángulos. Tanto en la Ciudad de México como en la Ciudad de Monterrey, las horas pico son las siguientes: de 7:30 a 9:30 y de 15:00 a 21:00 hrs.

A lo largo del resto del día, las ciudades se encuentran más tranquilas pues los habitantes se encuentran en sus diversas actividades, laborales o escolares en su gran mayoría. Las horas libres, representan un espacio de tiempo en la que los habitantes pueden apreciar las esculturas de las rutas, de una forma más libre y despejada, sin embargo, la velocidad de desplazamiento de los automóviles es mucho mayor, lo que ofrece tan sólo unos breves segundos para la apreciación de las piezas.

Con el paso del tiempo las dinámicas de las ciudades cambian. En las últimas décadas los cambios han sido a pasos acelerados y hoy ya no son suficientes las vías de circulación para cubrir las necesidades de toda la población de las urbes. Si se compara el

movimiento de las calles con tan solo dos décadas atrás en México, éstas solían ser más calmadas y con menor cantidad en embotellamientos.

3.2.4 Iluminación de las esculturas

Como antecedentes de la iluminación en México, se encuentra que desde el tiempo del porfiriato se contempló la iluminación de las edificaciones. En 1876 fue el año en el que existió el primer edificio con iluminación eléctrica, aunque tan solo de forma parcial. Durante 1900 el edificio de la casa Boker, fue el primer edificio de uso privado que tuvo iluminación y fue inaugurado por el mismo Porfirio Díaz. El teatro Juárez, del arquitecto Rivas Mercado, se ilumina en 1903. En 1904, el primer edificio con luz integral fue el palacio de Bellas Artes y en 1911, Díaz inaugura el alumbrado público del centro histórico de la Ciudad de México y con este también la iluminación de la columna del Ángel de la Independencia (el cual en su momento aún no era considerado como monumento.) El primer monumento iluminado fue el Monumento a la Revolución, en 1933-1938.

En el marco de la construcción de la ruta de la amistad, Pedro Ramírez Vázquez solicitó a Mathias Goeritz que las esculturas se iluminaran. Estas piezas, nacen iluminadas bajo luz de óxido de mercurio, que da una tonalidad amarillenta; y luces de cuarzo para las esculturas que requerían de una mayor profundidad como fue el caso de las esferas de Kioshi Takashi. La ruta de la amistad fue iluminada en un inicio con generadores particulares, es decir, no estaban conectadas directamente al alumbrado público, pues no era viable para el presupuesto asignado. (Conferencia Ramírez Vázquez, 2004, Facultad de Arquitectura UNAM). Varios años después fue cuando se conectaron las iluminaciones de las esculturas al alumbrado público, sin nunca poner un énfasis para que el proyecto de iluminación se concluyera correctamente. En los años 80, con el surgimiento de otro evento deportivo, el mundial de México 86, se rehabilitó la iluminación de la ruta escultórica nuevamente, desafortunadamente aún no se lograba un proyecto integral pues no se contaban con los recursos.

La única escultura habitable que integra la ruta de la amistad, “La torre de los vientos” del artista Gonzalo Fonseca, fue iluminada con una propuesta interesante pues también se intervenía su interior para ser utilizado con un pequeño laboratorio de arte contemporáneo. La obra “Janus” del australiano Clement Meadmore, en su momento original fue iluminada con luz blanca de cuarzo, la cual le daba ligeras tonalidades violetas y que con la velocidad de desplazamiento del automóvil daba un efecto de ondulación de la pieza. La pieza “señales” de Ángela Gurria, cuando se encontraba en su disposición original en la colonia San Jerónimo, también se encontraba iluminada, pero con resultados menos ambiciosos, pues esta escultura no buscaba generar un sentido de movimiento.

El proyecto de iluminación de la ruta de la amistad buscaba dar movimiento a sus esculturas, pues en ese momento existía un “bum” de los móviles de Alexander Calder. Se buscaba reflejar el movimiento de las esculturas en el pensamiento de los observadores.



Fotografía tomada de “La olimpiada cultura” fotografía (2013)
ed. Comité Organizador de los Juegos de la XIX olimpiada.

Iluminación “Muro articulado”, Herman Bayer.

Con la iluminación, se buscaba, generar una dinámica de movimiento de las esculturas, y la presente fotografía de “muro articulado”, es un excelente ejemplo. Si bien con la luz natural se producen las sombras que dan el efecto de movimiento de los módulos de la escultura, durante la noche, en la oscuridad, se dramatiza con mayor profundidad dicho efecto óptico.

La luz que percibe un elemento tiene un rol muy importante en la arquitectura moderna. Su objetivo es exaltar estéticamente aquello que nos rodea. Una iluminación arquitectónica brinda un valor añadido a su construcción, tal es el caso de las piezas de la Ruta Escultórica del Acero y del Cemento en las cuales se les dio una identidad propia con equipos de iluminación de enfoque, escenarios y movimientos. Desafortunadamente, después del huracán Alex, que atacó el estado de Nuevo León en 2010, el alumbrado se dañó y no ha sido reparado hasta la fecha, dejando de noche en total penumbras a las esculturas, siendo apenas reconocibles entre la barranca del río Santa Catarina y la maleza que las cubre poco a poco.

3.2.5 Políticas públicas y paisaje urbano

El urbanismo de las ciudades de México contribuye a la construcción de la identidad de la urbe y de sus ciudadanos. El arte público es un elemento que se ha convertido en un componente de valor simbólico que imprime significados en la cotidianeidad de las personas, pero este ha sido inscrito en las calles por decisiones de los gobernantes. “A lo largo de la historia, las calles de Monterrey han desempeñado un importante papel en la construcción de la ciudad y han sido pieza clave de la imagen que las autoridades – sus planeadores y gestores- han querido proyectar, tanto para sus propios habitantes como hacia el exterior” (Espinosa, 2015, pág. 41) Las políticas públicas son las que determinan en gran medida que arte puede salir a las calles. Para comprender la relación entre el territorio y la ideología en la vía pública en México, es importante revisar el concepto de nacionalismo que ha sido instaurado. Dicho concepto

está ligado, según David Branding, a un tipo de ideología política, que busca la autodefinición desde el pasado para que sirva de guía del presente. (Espinosa, 2015) Dicho nacionalismo sirvió como base del arte urbano en México para generar piezas escultóricas, murales, piezas que ornamentan plazas cívicas y arte estatuario, entre otros. Recientes estudios en Geografía han dado una importancia considerable al estudio de los monumentos públicos pues son un medio de comprensión de la manera en que la identidad cultural se construye o bien se opone en resistencia. Existen diversas razones para estudiar la relación entre monumentos y las políticas de identidad cultural.

“Primero, la erección de monumentos en espacio público ha proliferado desde el siglo XIX, y esta expansión de estatuas públicas corresponde con el apogeo de proyectos de inmuebles nacionales. Segundo, diferente a otras artes como la pintura o la literatura, la realización de monumentos es usualmente un proceso colectivo “más democrático que la pintura porque es más simple y más solemne, más apropiado para el espacio y la plaza pública, para las dimensiones inmensas y para las figuras emblemáticas que son ambas un producto de estas, y son estímulo para la imaginación” (Aguilhon, 1981, p.4). Tercero, los rituales que rodean la revelación de monumentos y la dinámica de su recepción y consumo nos ayudan a identificar su papel en la conciencia pública. Iconos en bronce o piedra están hechos significativamente por los caminos en los cuales estos invocan, visual y verbalmente, particulares versiones de identidad. Finalmente, la espacialidad de la estatuaria pública es importante en la constitución del significado y es aquí donde la Geografía tiene una contribución particular por hacer.” Traducción del inglés por Dali Logbo (Gregory, Johnston, & Pratt, 2009, pág. 478)

Un factor de gran importancia a considerar para las políticas públicas es la manera en la cual se aborda y se interviene el espacio público.

“Unido a la revalorización de la escultura, surge el considerando del espacio público como un lugar que: “...debe conferir al contexto un significado estético, social, comunicativo y funcional” (Maderuelo, 1990, p. 164), siendo interpretado como una parte de la ciudad que ha de permitir su accesibilidad, su uso y disfrute por todos los ciudadanos. Para lo que requiere de una regulación jurídica, controlada por la administración vigente, que fije las condiciones de su utilización y así éste puede contribuir a crear “la imagen que permite a los ciudadanos identificarse con su pasado y presente como una entidad cultural, política y social” (Borja y Muxi, 2003, p. 46).

Es importante considerar que las políticas públicas deberían de tener una visión amplia en la cual se aproximen a generar piezas que vinculen al espectador con ésta.

Según expone Luís Montes Rojas: “Una obra de arte que ha de ser instalada en espacios colectivos debe establecer vínculos con el contexto donde será acogida (sean formales, históricos, de significado o de identificación” (Montes, 2008, p. 248) “Dado que genera interrelaciones entre el sitio de ubicación, el significado o concepto artístico de la obra, lo que ésta representa y quien disfruta del lugar.” (Bellido, 2014, pág. 271)

3.3 Escultura urbana y sociología del arte.

La escultura urbana o arte público actual, puede considerarse como un género artístico que a lo largo de las últimas décadas ha incorporado notables novedades. Sobre los años ochenta, y en relación con las vanguardias estéticas predominantes, la sociedad reclama nuevas formas urbanas capaces de dignificar este espacio degradado por el desarrollo constructivo incontrolado que se da en años anteriores. El rápido crecimiento de las ciudades inmediatamente antes de 1980 y, como consecuencia no deseada, la mala gestión del espacio urbano, habían generado zonas que podríamos denominar “paisajes

degradados”. Ello ha obligado últimamente a cuidar más el desarrollo de una política cultural en los Estados, prestando un papel más importante a lo público para cambiar esta imagen degradada.

Como consecuencia de la mala planeación al realizar proyectos de escultura urbana, hemos de tener en cuenta que en muchos casos la obra de arte pública, aun siendo de calidad, puede pasar casi desapercibida, ya que tiene que compartir el espacio urbano con toda clase de objetos funcionales (semáforos, mobiliario urbano, anuncios publicitarios, etc.). Como reacción, el interés por la escultura pública ha ido incrementándose en estos últimos años. Este interés se manifiesta tanto en el sentido estético de la obra como en su relación con el entorno espacial. Son muchos los artistas que se plantean la comunicación que se establece o debe establecerse entre escultura y espacio urbano, de cómo la obra influye en el espacio o en “el nuevo espacio” que se ha creado, y viceversa. La idea de Arte Público no consiste en colocar de manera totalmente aleatoria esculturas por toda la ciudad con el fin de adornar, sin prestar atención ni al espacio, ni a su posible repercusión. Es necesaria una organización entre diferentes profesionales para construir lugares más coherentes y humanos. La creación de plazas, espacios de ocio, parques, ha de basarse en una organización con diversas intenciones, como se acaba de mencionar, pero además en relacionar todos los elementos que posee la ciudad, tanto los que enriquecen culturalmente como los que meramente decoran; el arte público cumple así uno de sus objetivos: actuar de manera positiva en su entorno y sus ciudadanos.

3.3.1 Percepción social de la escultura urbana.

Los factores de conformación de la percepción social de la escultura urbana deben de considerar los siguientes rubros:

- A. Factores estéticos
- B. Factores geográficos
- C. Factores políticos
- D. Factores económicos
- E. Factores sociales

El arte en general supone siempre un intento, consciente o no, de educación del público con o sin didáctica; por la vía de la explicación, o por la directísima vía de la mostración, del hecho consumado. Cuando ese Arte es público, ese intento va hacia un sector amplio de ciudadanos y su encuentro no siempre es fácil, fluido y positivo. El problema de las élites y del resto aparece aquí en toda su complejidad y difícil trasfondo. Porque no sólo existen las élites “por arriba”. El acceso de una enorme masa de ciudadanos a los niveles de información, formación y opinión (acceso más aparente que real) ha producido otras elites “por abajo”. O si queremos no calificar, digamos elites dentro del sistema, y otras fuera del mismo. Las élites de dentro, las de siempre, cuentan con siglos de existencia y acción, se hallan más preparadas y acostumbradas, y casi de una forma mecánica se autocalifican con derechos adquiridos para imponerse. Las otras élites, las de fuera, de generación y aparición muy reciente, esgrimen sus derechos, no avalados por la estética de larguísimos tiempos, sino por la ética de esos derechos recién conquistados. Estas élites de fuera, abandonadas en gran medida a su falta de entronque con la tradición estética, reciben, y sufren a veces, el mandato o la imposición sin palabras de las otras elites, las de dentro, ejercido a través de las instituciones en las que son escuchadas (las de dentro).

El consabido hecho de que el arte ha sido siempre obra de élites, o minorías, y no de todos, parece avalar esta actitud. Sin embargo, una gran novedad justifica la cara actual de este problema. Las instituciones, y de manera clarísima los Estados, incluyen en su composición a todos los niveles, o “estamentos”, de la sociedad actual. Dicho de otro modo, los Estados actuales están en condiciones de conformar el gusto público, en paralelo con su obligación de conformar el gasto público. Si el gasto es público, es decir, si implica el dinero de todos, ¿por qué hemos de aceptar que el gusto sea sólo el de unos pocos, los de dentro, los de casi siempre? La dialéctica de esta situación desequilibrada e injusta desde el punto de vista de la ética debería corregirse con una atención especialísima y constante hacia la otra élite, la de fuera, para equilibrar el encuentro. Sin embargo, cuando esto se ha ensayado, el resultado ha sido, generalmente, negativo o por lo menos, incompleto. ¿Qué hacen a este respecto los Estados? Organizan concursos de

pintura rápida, cursos de verano que duran pocos días, jornadas, encuentros, talleres, etc. que la mayoría de las veces se convierten en consolidada terapia ocupacional, aficionadísimo, rutina mecanizada, arte para todos, todos para el arte, etc. en el entendimiento, falso casi siempre, de confundir aptitud con actitud, querer es poder y aquí vale todo, y sin generar casi nunca una apetencia de cultura, una curiosidad intelectual o sentimental de calidad. La aproximación del público en general al mundo del arte no pasa de ser un buen deseo, que no siempre recorre las etapas previas del interés, del afecto, y de la vocación.

En consecuencia, son poquísimos los intentos serios por parte de los Estados de llevar a cabo esas actividades culturales y estéticas con carácter temporal pero suficiente al menos un mes, con profesionales preparados y comprometidos de su intento, y con vigilancia continua para no caer en lo repetitivo, en la rutina. En resumen, divulgar y vulgarizar son cosas distintas. Olvidar esto nos está llevando a la saciedad, a lo gratuito, a contribuir a la confusión y a invertir sumas y esfuerzos importantes en hacer mucho ruido y pocos resultados. Las visitas a museos y a ciudades, con colegiales numerosos y preparados previamente para tales visitas, con buenos profesores-guías, están comenzando a cambiar positivamente este panorama, pero, en nuestra opinión, adolecen del hecho de apuntar sólo en una dirección: la de la élite de dentro. ¿Qué ocurriría si esas visitas incluyesen grafiti, pintadas, vandalismos varios, no sólo para mostrar lo que no se debe hacer, sino incluso lo que se puede hacer con tales aspectos negativos? Con este panorama aparece un claro divorcio entre élites de dentro y sociedad en general, y entre ésta y las élites de fuera. Resumiendo, una minoría “formada” y decidiendo; otra sin formación, pero con derechos, y, por tanto, irrumpiendo, y en medio, la sociedad indecisa, dubitativa y desorientada.

¿Qué ha pasado para que esta situación se produzca? El arte es, entre otras muchas cosas, un larguísimo camino hacia la libertad sin apellidos. En ese largo caminar, las novedades, cambios, incluso revoluciones, se suceden casi continuamente, solapándose y atropellándose a veces. En ese continuo avance, el siglo XX ha contemplado novedades básicas que han alterado los valores casi establecidos, dando al traste con muchas

categorías que no lo eran tanto. ¿Han tenido esos cambios su explicación, o al menos su eco, en la sociedad en general? Dentro del mundo del arte estos cambios han tenido sus ejemplos y se pueden seguir casi paso a paso en los diferentes “ismos” que han presidido, a veces contemporáneamente, el siglo XX y desde luego lo que llevamos del XXI. ¿Se han dado de modo claro y apreciable estos cambios fuera del mundo del arte, en la calle? Casi nunca. A este respecto no debemos confundir la asistencia masiva de ciudadanos a ciertos hechos artísticos, con su comprensión por parte de los mismos. Una cosa es ir a ver, y otra ver.

Es importante tener cuidado en no caer aquí en el error de que los cambios estéticos del siglo XX son fácilmente explicables y comprensibles. Pero si en la educación primaria y sobre todo media esto se hubiera debatido con normalidad y constancia, el panorama del arte público y su encuentro con el ciudadano sería algo más positivo. Añadamos al vacío formativo otro aspecto importantísimo, que coincide en ciertos puntos con el mismo. El abandono, por parte de las fuerzas estéticas, del mundo de la representación o figuración dando la espalda a una realidad que durante milenios había mantenido su imagen directamente enlazada con la realidad física circundante y cotidiana del posible espectador. En un principio, un divorcio entre autor y sociedad. Luego, una orfandad del espectador neutro. El resultado: incompreensión, indiferencia, negación de respeto, agresión.

3.3.2 Rechazo social del arte urbano

En México existen diversos casos en los cuales la población ha rechazado categóricamente alguna obra artística que ha sido colocada en la vía pública, consecuencia de la carencia de un previo análisis de la sociedad y el espacio en la cual se pretendía insertar la escultura. Tal es el caso de la *Figura obscena*, pieza realizada por el reconocido artista mexicano José Luis Cuevas. Según un estudio realizado por Sandra y Ana Uribe, el principal móvil para el rechazo de esta escultura, por parte de la sociedad Colimense, fue la falta de una cultura de apreciación artística. Así mismo también se agrega como

causa de la repulsión, la mala selección de la ubicación (originariamente colocada en la glorieta de entrada a la ciudad de Colima proveniente de la carretera Colima-Guadalajara) que impide su correcta valoración, pues el espacio físico en el cual se colocó originariamente no representa una referencia identitaria para los ciudadanos. (Uribe & Uribe, 2012) La presión social y el rechazo hacia esta obra fue tan grande, que se tuvo que reubicar. Actualmente se encuentra en la parte exterior del complejo administrativo de la ciudad de Colima.

Es importante señalar que esta pieza no fue concebida exprofeso para la sociedad colimense, y tampoco fue pensada de forma original como una escultura monumental. Esta pieza fue realizada en 1996, con unas dimensiones de 172 x 210 x 135 cm, y fue presentada en 2001 en el marco de la exposición escultórica *Libertad en bronce*, tanto en la ciudad de Colima como en Manzanillo. Según el ex gobernador Fernando Moreno Peña, explicó que se realizó entre los visitantes de la exposición una encuesta para conocer su opinión en la cual se determinó que dichos visitantes consideraban que la pieza de Cuevas era la mejor de dicha exposición. Por tal motivo el ex gobernador solicitó al artista, replicar la pieza en talla monumental para ser colocada en Colima. Sin embargo, es importante señalar que dicha encuesta no estaba enfocada a conocer la opinión pública de la sociedad colimense, pues su objetivo se limitaba tan sólo a conocer la experiencia del público de la exhibición. Laura de la Mora opinó con respecto a este caso que:

“Cada vez que una pieza pública es colocada en un espacio específico, uno de los máximos preceptos a considerar es que la gente se identifique con ella y pueda sentirse orgullosa de tenerla en su entorno y que, si bien la *Figura obscena* es una obra espléndida y un baluarte del Estado, la comunidad colimense no se siente identificada con ella e incluso se siente agredida, quizá porque es ajena a los patrones estéticos y culturales que la caracterizan.” (Cuevas, 2006, pág. 8)



Figura Obscena, José Luis Cuevas.

3.4 Conservación de la escultura urbana.

Hay muchos motivos para justificar una obra de arte pública y muchos modos de concebirla. Uno de ellos sería aquel en el que las obras se realizan sin conocer de antemano su emplazamiento, predominan sobre el lugar en el que se ubican y suelen ser creadas por artistas reconocidos. Estas se deberían colocar en los lugares más adecuados de la ciudad. No siempre es así. En algunos casos, tales obras se crean y no “encajan” en dichos emplazamientos, desplazándose posteriormente como muebles de un lugar a otro. Otras obras son aquellas de las que afortunadamente se conoce el emplazamiento anticipadamente, adecuando y transformando el lugar donde van a ser ubicadas. Y otras obras, en fin, son aquellas cuyo emplazamiento conoce el escultor incluso antes de crearla, por lo que la obra es realizada y pensada para adaptarse a ese lugar. Esta obra estará condicionada por “su” lugar y perderá parte de su significado si cambia de ubicación. En estos casos, la obra y el entorno poseen un perfecto diálogo entre sí creado por el artista.

El modo en el que se distribuyen las esculturas por la ciudad es muy sintomático, manifestándose los criterios o la falta de ellos que guían las decisiones administrativas³⁹. Dado el momento social en que nos encontramos, se pretende recuperar las zonas de

descanso o esparcimiento, pues el desarrollo de la ciudad ha hecho durante largo tiempo que los lugares de ocio se hayan ido perdiendo, de ahí que hoy se pueda observar una preferencia por determinados espacios de la ciudad como son las plazas y los jardines. Pero hoy no sólo encontramos esculturas aquí, sino que se ubican en rotondas, calles, parques, en la periferia urbana, e incluso en las carreteras. Como ya se ha dicho, se pretende que estas obras estén bien integradas en el entorno, siendo ésta una cuestión fundamental tanto estética como funcional de la ciudad. Es importante esta aparición de la obra de arte en zonas alejadas y, a veces, independientes del centro histórico o zona acomodada. Las citadas periferias reciben, por primera vez casi siempre, obras escultóricas que no sólo ornamentan, sino que educan de forma indirecta la sensibilidad, el conocimiento de aspectos históricos o actuales, y, en definitiva, el amor por el espacio que usamos. Es notorio que no todas las periferias se han visto beneficiadas con la misma intención. Además, este error da lugar a que muchas obras que se emplazan en lugares no adecuados, no se pueden observar ni disfrutar.

Por otra parte, se ha pretendido crear espacios nuevos más habitables y bellos, que proporcionen, además, mejores servicios a todos los ciudadanos. Se pretende que los diversos elementos que van configurando la ciudad se integren en una relación más armónica. De hecho, algunos lugares se han recuperado prioritariamente para emplazar ciertas esculturas. También hay casos inversos. Espacios en los que, al ser rehabilitados, se aprovecha la circunstancia y se coloca alguna obra. Ciertas entidades privadas suelen decorar las fachadas o entradas de sus edificios con obras que les proporcionen mayor vistosidad y personalidad. Por lo general, estos entes cuidan de que la integración sea perfecta entre la escultura y la arquitectura del edificio, buscando un ejemplo de armonía y elegancia en el conjunto.

En las últimas décadas, el número de esculturas públicas ha ido en aumento, y las instituciones responsables demandan información y personal cualificado. Una de las dificultades para conservar los monumentos a la intemperie está dada por la imposibilidad de controlar el medio donde se encuentran. Asimismo, son varios los factores a tener en cuenta y, en muchos casos, difícilmente predecibles. En este sentido, la escultura pública

es un bien de todos y parte de la imagen de un lugar, no sólo por su importancia como elemento estético, sino más aún por su importancia histórico-artística. Es fundamental comprender la necesidad de implantar la conservación preventiva para la perdurabilidad de la escultura pública y ser consciente de su mantenimiento periódico.

3.4.1 Políticas de conservación.

Las políticas de conservación se encuentran estipuladas en LEY FEDERAL SOBRE MONUMENTOS Y ZONAS ARQUEOLOGICAS, ARTISTICOS E HISTORICOS y su respectivo reglamento.



Esquema realizado por Dali Logbo

El deterioro del patrimonio cultural edificado puede evitarse con los cuidados y medias necesarias para su conservación, pero cuáles son dichas acciones y cómo implementarlas son preguntas que los municipios deberían hacerse y responderlas a través de manuales de operaciones. Varios estados cuentan con sus propios reglamentos para la conservación de monumentos y esculturas, como es el caso de Nuevo León quien se rige por su REGLAMENTO SOBRE LA UBICACION, EDIFICACION Y

CONSERVACION DE MONUMENTOS Y ESCULTURAS URBANAS DEL MUNICIPIO DE SANTA CATARINA, NUEVO LEON.

Sin embargo, en dicho reglamento se estipula el procedimiento para solicitar la conservación, pero no así el proceso de conservación.

CAPITULO IV CONSERVACIÓN Y MANTENIMIENTO ARTÍCULO

17.- La edificación de monumento o escultura, deberá contener los elementos necesarios para el logro de la mayor posible protección, contra inclemencias del tiempo, actos vandálicos y accidentes. ARTÍCULO 18.- Una vez recibida la obra por el R. Ayuntamiento, la Administración será responsable de la conservación y mantenimiento, si esta se ubica en parques o vía pública. ARTÍCULO 19.- Cuando el monumento o escultura se edifique en propiedad privada, deberá cuidarse, que no dañe el paisaje, la moral y el orden público, la conservación y mantenimiento será de la responsabilidad del propietario o poseedor del predio en que se realice, sin perjuicio de la autoridad intervenga en caso de riesgo y/o contravención. ARTÍCULO 20.- La inspección a los monumentos y esculturas y la autorización de catálogos respectivos, se llevará acabo cada año por la Sub-Secretaría de Fomento Cultural.

Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Jalisco

Artículo 37.- En las áreas de protección con elementos histórico-artísticos, además de los estudios técnicos que establece el artículo anterior, deberá realizarse el inventario, delimitación y levantamientos tomando en cuenta lo siguiente: I. En los antecedentes históricos: a) Fotografía histórica; b) Investigación bibliográfica, hemerográfica y cualquier otra prueba documental de relevancia; e c) Investigación de planimetría histórica; II. En diagnóstico del estado actual del área: a) Planimetría actual; b) Planos manzaneros con cada uno de sus lotes; y c) Fotografía aérea y cartográfica; y III. En el trabajo de campo: a) Recorridos en el área a efecto de delimitar la línea perimetral; b) Recorridos de levantamiento de ficha de inventario; c)

Levantamientos arquitectónicos y de espacios abiertos; y d) Levantamiento de fotografía de fachadas.

3.4.2 Medidas de conservación.

La UNESCO desde 1968 ha demostrado su preocupación por la conservación de monumentos incluyendo los contemporáneos, realizando observaciones en la carta de Recomendaciones sobre la conservación de bienes culturales que la ejecución de obras públicas o privadas pueda poner en peligro.

Considerando sin embargo que los monumentos, testimonios y vestigios del pasado prehistórico, protohistórico e histórico, así como muchas construcciones recientes que poseen una importancia artística, histórica o científica están cada vez más amenazados por los trabajos públicos y privados que resultan del desenvolvimiento de la industria y la urbanización,

Definiciones. La expresión “bienes culturales” abarca, no sólo los lugares y monumentos de carácter arquitectónico, arqueológico o histórico reconocidos y registrados como tales, sino también los vestigios del pasado no reconocidos ni registrados, así como los lugares y monumentos recientes de importancia artística o histórica. (UNESCO, 1968)

3.4.2.1 Conservación preventiva.

Conservación preventiva en el caso de la escultura monumental contemporánea al aire libre. La actividad puramente de conservación preventiva se encarga de controlar una serie de medidas aplicadas de forma directa sobre el objeto y sobre su entorno con el fin de evitar o minimizar las causas de su deterioro. Esta medida de conservación preventiva puede desarrollarse en un espacio cerrado, sin embargo, el control en obras al aire libre es prácticamente insostenible. Actualmente, la concepción de la preservación del

patrimonio cultural ha cambiado y el concepto de conservación ha ido adquiriendo un enfoque más amplio. En este sentido, las medidas preventivas resultan prioritarias ante el deterioro y ante situaciones críticas donde la restauración es la única solución. En los últimos años, la producción de escultura pública ha ido en aumento y, en la mayoría de los casos, no existe un control periódico óptimo. Además, frecuentemente, las instituciones desconocen o no tienen en cuenta un plan de mantenimiento de los bienes antes de adquirirlos o encargarlos al artista. Todo ello desencadena un descontrol cada vez más complejo, si además añadimos que la conservación de escultura monumental contemporánea al aire libre requiere de un conocimiento más amplio de los materiales, técnicas, intención del artista, ambiente que rodea la obra, así como del riguroso trabajo de un equipo multidisciplinar y cualificado, entre otros aspectos. Los agentes que causan la degradación de las esculturas al aire libre son, entre otros, los producidos por factores climáticos, el efecto de la contaminación y la alteración del hombre. La temperatura, la humedad relativa y la luz solar son parámetros incontrolables, no obstante, y según la ubicación de la escultura pública, pueden minimizarse a través del empleo de pantallas solares, árboles protectores, entre otros. Además de estos mecanismos de deterioro hay que añadir las características imprevistas de la zona, como son el anidado de algunas aves y las agresiones humanas incontroladas. El material por excelencia empleado para la realización de escultura pública desde el siglo XIX ha sido y es el metal, sobre todo el hierro y el acero, entre sus aleaciones. Actualmente, el hierro es uno de los materiales que más problemas entraña para los conservadores. Las principales dificultades para su conservación al aire libre son la corrosión y la controversia sobre su tratamiento de repatinado.

Algunos conservadores prefieren limpiar y dejar la superficie intacta, hecho que activa de nuevo el proceso de corrosión; en cambio, otros vuelven a patinar químicamente o usan métodos más reversibles, como ceras pigmentadas o lacas. El proceso de patinado es el paso final, tras la creación de una escultura de metal que protegerá la pieza de la corrosión ambiental. En muchos casos, esta fase suele realizarla el artista, quien decide el aspecto final y/o acentúa su valor para entender la obra. Tanto

el hierro como el bronce, materiales comúnmente empleados por los artistas, sufren un proceso de corrosión si no se protegen con una pátina, y ésta debe mantenerse de manera continua y renovarse cuando sea necesario (Getty, 2007).

Las inversiones destinadas a fases de restauración sobre obras expuestas a la intemperie y con un alto grado de deterioro suelen ser elevadísimas. En este sentido, el mantenimiento es la solución para la perdurabilidad de los bienes el aire libre, y es una medida eficaz y económica. No cabe duda de que pueden predecirse muchos de los problemas de conservación de esculturas contemporáneas a la intemperie si se adoptaran unas mínimas medidas en la etapa previa a su construcción o emplazamiento.

3.4.2.2 Protocolo de conservación preventiva desarrollado por Almuedo y Más-Barbera.

Un protocolo de conservación preventiva pretende analizar aquellos aspectos responsables del deterioro para evitarlos o prevenirlos dentro de los márgenes posibles establecidos. Para la finalidad de la presente investigación se seleccionó el siguiente protocolo de conservación que fue propuesto en el marco de la 13. Jornada de conservación de patrimonio contemporáneo organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Dicho protocolo está diseñado específicamente para esculturas monumentales contemporáneas, lo cual es pertinente para complementar la parte técnica de la presente investigación. El protocolo que a continuación se expone fue presentado por Zuriñe Zuriñe Almuedo Mena y Xavier Más-Barberá Ha sido diseñado a partir de otros protocolos de conservación preventiva y se ha adaptado a unas necesidades específicas en cuanto al mantenimiento y conservación preventiva de escultura contemporánea al aire libre.

“Actualmente, no existe un protocolo común de conservación preventiva para la escultura pública. Lo que sí se pueden encontrar son protocolos de conservación preventiva de colecciones de museos, claro que, estos planes de preservación de colecciones están más dirigidos a la conservación de las obras dentro de un edificio, su transporte y almacenaje.

No obstante, son de gran ayuda y es posible adaptarlos. Como referencia a estos planes se elige el manual práctico para la preservación de colecciones de Stefan Michalski, científico principal en conservación del Instituto Canadiense de Conservación.” (Almuedo, 2012, pág. 65)

En primer lugar, es prioritario para el estudio y conservación de la escultura pública que cada municipio, ciudad o institución posea una catalogación de la misma con una ficha individualizada en la que se refleje: autor, título, propietario, año, materiales, técnica, medidas, peso y lugar de emplazamiento, además de fotografías generales y de detalle.

El protocolo que se ha diseñado consta de dos partes diferentes:

– **Etapa 1:** Pautas generales de mantenimiento. Lista de recomendaciones para el personal de mantenimiento y conservación.

El mantenimiento es primordial para la preservación, y elaborar una lista de recomendaciones es una medida eficaz y económica para que el equipo de mantenimiento tome conciencia y corrija fallos que quizás antes pasaban desapercibidos.

- Un techo para esculturas que no resisten la exposición continuada al sol o a las inclemencias climáticas. Por ejemplo, las esculturas en madera, poliéster o fibra de vidrio; su exposición continuada a la luz del sol y a las inclemencias climáticas puede producir graves daños en los materiales en un breve periodo de tiempo, a diferencia del metal, como el bronce, o la piedra.
- Un mínimo de guardas de seguridad para evitar robos o actos de vandalismo.
- Colocar en museos carteles de normas y de prohibición.
- Mantenimiento del césped y poda de los árboles cercanos teniendo cuidado con la máquina de no provocar golpes.
- Mantener las esculturas exentas de suciedad y de acumulaciones de basura.
- En periodos de fiestas aumentar si es posible la vigilancia y el mantenimiento y limpieza.

- Mantener un inventario actualizado de todas las colecciones, en el que aparezcan el título de la obra y autor, ubicación, fotografías, etc.
- Informar y mantener un personal cualificado en el mantenimiento y conservación preventiva.
- Es fundamental para prevenir y evitar el deterioro informar de un riesgo elevado o actuar con rapidez y eficacia.

Etapa 2: Esta segunda etapa está dividida en tres evaluaciones.

- Protocolo de conservación preventiva antes de instalar la obra al aire libre.
- Protocolo para aquellas esculturas en las que no se ha tenido presente un protocolo de conservación preventiva.
- Protocolo de conservación preventiva para esculturas al aire libre restauradas.

Antes de instalar la obra al aire libre sería recomendable realizar un estudio sobre la ubicación de la obra, en la que habría que tener en cuenta diferentes puntos que seguirán este orden:

- Tipo y características de la obra. Aquí habrá que tenerse en cuenta el material de la obra, consideraciones del artista, en base a la ubicación, y mantenimiento de la obra.
- Estudio medioambiental. Aquí habrá que tenerse en cuenta el clima y la incidencia de los agentes atmosféricos sobre la escultura de manera individual.
- Viabilidad de la zona. ¿Dónde se ubica la escultura? Dependerá del tipo de escultura que se quiera instalar: ¿Es una zona con abundante tráfico rodado; zona con mucho tránsito; zona ajardinada; cerca del mar; plaza; zona infantil; carretera?
- **Opinión del ciudadano.** El ciudadano debe estar informado. Es una manera de involucrar en el proyecto al ciudadano, ya que en parte ellos también forman parte de

uno de los objetivos de la escultura al aire libre, además de ayudar tanto en la difusión del arte como en la conservación y buen mantenimiento.

Para desarrollar la tarea de mantenimiento y facilitar la evaluación del estado de conservación, la siguiente tabla 1, que permite una primera inspección de los agentes de deterioro y daños; sobre todo, es importante cuando la obra no ha tenido una intervención de restauración y se debe partir de cero.

Tabla 1 Guía de mantenimiento, evaluación de daños. (Almuedo, 2012)

Agentes de deterioro	Daños y deterioro que producen	Posibles fuentes de alteración	Actividades de mantenimiento y conservación	Periodicidad de los tratamientos
Ambientales	Pérdida y decoloración de las protecciones (pátinas, pintura) Suciedad generalizada Envejecimiento de los materiales y las superficies (grietas, roturas, separación de capas, decoloración, erosión, oxidación, corrosión) Eflorescencias salinas	Luz solar Humedad relativa Temperatura Inundaciones Temblores de tierra Salinidad Clima local	Limpieza de polvo y suciedad. Sellado de grietas Eliminación de oxidación Aplicación de pátinas Hidrofugación	Anual
Contaminantes	Formación de costras Depósitos, suciedad Oxidación y corrosión de los metales Desintegración de materiales porosos	Tráfico rodado Calefacciones Industria	Limpieza de polvo, suciedad Eliminación de costras Aplicación de pátinas de protección	Anual
Biodeterioro	Arañazos, roturas Moho (manchas sobre los materiales) Corrosión en metales Aparición de excrementos y suciedad	Vegetación en el perímetro de la escultura Presencia de basura Humedad excesiva Aves y mamíferos	Localización de nidos. Localización de aves como palomas y murciélagos. Limpieza de excrementos Revisión del crecimiento de plantas Mantenimiento en la poda y cortar el césped del perímetro de la escultura	Cada poda o riego
Constructivos	Fallo de fundición Soldaduras débiles Uniones y anclajes	Fallos de técnica de ejecución	Revisión de uniones y anclajes Estado de los materiales y estabilidad de estos	Anual
Antropogénicos	Pintadas Suciedad general Roturas, arañazos Depósitos de basura Pérdida de piezas Incendio, saqueo, destrucción	Vandalismo Guerra	Localización y cuantificación de daños. Eliminación de pintadas. Limpieza de basura acumulada	Cuando se precise
Servicios de Mantenimiento	Arañazos y depósitos Humedad Golpes	Poda de árboles continuos a la escultura. Regadío	Cuidado en el mantenimiento: cortacésped y poda Revisión y cambio	En cada poda y riego

Una vez realizada la evaluación y detectados los daños o posibles causas de deterioro, a través de la tabla 2 se pueden evaluar y gestionar los daños según el grado de deterioro o prioridad en el mantenimiento y conservación, indicando si es necesario un tratamiento de urgencia individualizado según el caso.

Una vez recogidos los datos necesarios, se puede elaborar una ficha individualizada en la que se añade, además de la información de inventario, una breve descripción del estado de conservación, unas recomendaciones de mantenimiento de la escultura en concreto, registrando si es necesaria una intervención. Por tanto, es evidente que la conservación de una escultura al aire libre exige un mantenimiento periódico, así como mantener el protocolo actualizado que garantizará la inversión confiada.

Tabla 2 Evaluación de daños y planteamiento de medidas de mantenimiento. (Almuedo, 2012)

Materiales	Daños	Grado de daño de la escultura	Tratamiento de urgencia	Presupuesto materiales y personal	Plazo aproximado
Piedra	Erosión Suciedad adherida Acumulación de costra Pérdida de brillo, pulido Grietas y pérdida de materia Descohesión del soporte	Deterioro muy bajo apenas perceptible			
		Deterioro moderado pero controlable			
		Deterioro alto y urgente			
		Pérdida casi total			
Metal	Oxidación Corrosión Pérdida de pátina Pérdida mecánica Pérdida de resistencia Abolladuras, fisuras, roturas	Deterioro muy bajo apenas perceptible			
		Deterioro moderado pero controlable			
		Deterioro alto y urgente			
		Pérdida casi total			
Madera	Cambios morfológicos: contracciones y dilataciones, grietas Ataque biológico: hongos, líquenes e insectos, xilófagos... Descomposición Pérdida capa de protección Pérdida policromía	Deterioro muy bajo apenas perceptible			
		Deterioro moderado pero controlable			
		Deterioro alto y urgente			
		Pérdida casi total			
Materiales poliméricos Fibra de vidrio	Envejecimiento de los materiales Pérdida de resistencia Rotura, fisuras, abolladuras	Deterioro muy bajo apenas perceptible			
		Deterioro moderado pero controlable			
		Deterioro alto y urgente			
		Pérdida casi total			
Total presupuesto					
Notas y observaciones					

Las conclusiones más significativas del estudio se resumen en:

–El mantenimiento es la clave para que una escultura al aire libre perdure en buen estado el mayor tiempo posible.

- Existe poca información sobre el tema, no obstante, empiezan a aparecer instituciones, congresos y jornadas que intentan abordar el tema.
- El área de conservación y restauración de bienes culturales de las instituciones públicas deben encargarse también del mantenimiento de sus esculturas públicas y no sólo de su restauración.
- El diseño de un protocolo que tutele la conservación preventiva de la escultura pública puede ayudar a su mantenimiento y a economizar gastos, así como mejorar la perdurabilidad de los bienes a la intemperie.
- Es necesaria e imprescindible en escultura pública contemporánea la opinión del artista. En este sentido, el conservador-restaurador de arte contemporáneo está obligado a consultar al artista para una mejor conservación de sus obras.
- La existencia de un protocolo de conservación preventiva es un primer paso en la perdurabilidad de la obra a la intemperie. En él se incluyen aspectos como la educación de la ciudadanía para lograr un cambio de actitud frente al objeto artístico. **Ello requiere divulgar el patrimonio escultórico monumental no sólo de cara al turismo, sino entre los propios habitantes de la ciudad a quienes pertenece la escultura pública.**
- Con el fin de garantizar una mejor salvaguarda de la obra pública, se debería de plantear la idea de crear una comisión de supervisión, en principio autonómica y posteriormente nacional, responsable de la conservación, estudio y divulgación de la escultura pública y, en principio, formada por escultores, restauradores, arquitectos de urbanismo e historiadores, entre otros.

Para el análisis práctico de este trabajo de investigación se tomaron dos casos de estudio particulares los cuales fueron seleccionados por sus cualidades geográficas, políticas y económicas pues la Ciudad de México es la capital del país y Monterrey es la segunda ciudad de mayor importancia en México. Ambas ciudades tienen una densidad poblacional alta, y son lugares donde el impulso de la escultura urbana ha sido ampliamente desarrollado. Estas dos ciudades han contado con el apoyo de diversos

sectores (económicos, sociales y culturales) para el crecimiento de la producción plástica monumental son los espacios urbanos. Al tomar como marco de referencia estos dos casos, se busca eliminar las desigualdades que no permitirían un análisis comparativo coherente. En un primer momento se había pensado en integrar un tercer caso de estudio para abarcar la zona sur del país, por lo cual se empezó el estudio del caso de Comitán de Domínguez en Chiapas. Sin embargo, se llegó a la conclusión que los factores que integran la composición de una ruta escultórica en el Estado de Chiapas se manejan con criterios diferentes al de las otras dos ciudades.

Las rutas escultóricas realizadas en Monterrey y en el DF fueron producto de grandes convocatorias internacionales y bajo la estricta supervisión de dos artistas con reconocimiento internacional: Mathias Goertiz en el DF y Enrique Carbajal (Sebastián) en Monterrey. Así mismo los recursos presupuestales para las rutas de estos dos casos fueron bastante considerables. En contra parte la ruta de Comitán de Domínguez se generó a partir de una convocatoria nacional, y no contó con un apoyo económico demasiado amplio.

Por último, la selección de las rutas tuvo como punto en común los materiales de construcción de las esculturas, pues tanto en Monterrey como en el DF se empleó primordialmente el cemento con estructuras metálicas.

Conclusión capítulo III

En este capítulo se revisó la historia de la escultura a lo largo de periodos claves de la humanidad, con esto se evidenció que la escultura es una forma de representación artística que forma parte de los seres humanos y sus sociedades. La escultura ha sido utilizada con múltiples funciones a lo largo del tiempo, pero sin duda ha tenido un carácter de mensaje tanto político como social, dependiendo del momento histórico. Ha sido una herramienta para reforzar ideologías tanto políticas como religiosas, sin

embargo, ese carácter ha cambiado y en la época contemporánea pues la temática se ha abierto sin limitar tanto la creatividad como los mensajes sociales que son transmitidos.

Por medio de la revisión de las políticas públicas, se puede evidenciar, los intereses que imperan en la producción de este tipo de arte. En el caso de la escultura urbana, es un arte que se encuentra situado en un espacio público, por lo cual los mensajes resultan en una difusión masificada, de esto radica la importancia centrada en estas piezas. Así mismo, se pudo apreciar que las políticas públicas entorno a la conservación de la escultura urbana en México, hoy afortunadamente se están ampliando, considerando cubrir y mejorar vacíos legislativos. Existe un interés por realizar propuestas para la salvaguarda del patrimonio contemporáneo, sin embargo, aún falta mucho trabajo por desarrollar. En México hoy el patrimonio contemporáneo aún no cuenta ante los ojos legislativos, con la misma importancia que el patrimonio artístico de periodos más antiguos. Sin embargo, no se considera que, para llegar a tener un patrimonio histórico en óptimas condiciones, es importante protegerlo desde su elaboración, y así evitar deterioros o pérdidas irremediables a través del tiempo.

CAPÍTULO IV ESTUDIO DE CASOS Y PROPUESTA DE SALVAGUARDA

Introducción capítulo IV

En este cuarto y último capítulo, se presentan dos casos de estudio, que permiten entender la problemática de la conservación de la memoria de las esculturas urbanas en México. Se seleccionó como primer caso a la Ruta de la Amistad, en la Ciudad de México, que fue concebida en los años 60 del siglo XX, en el marco de las XIX Juegos Olímpicos llevados a cabo en México en 1968. Como parte del proyecto para recibir dicho magno evento, se desarrolló de manera paralela un proyecto cultural el cual integró la ruta escultórica antes mencionada. Es fundamental tomar este caso para el estudio de la

presente investigación, pues la Ruta de la Amistad constituye el primer caso en México que elaboró como tal el concepto de ruta escultórica. Así mismo, dicha ruta se inscribe en los inicios del periodo de la contemporaneidad, y, por lo tanto, con este caso se inicia un nuevo concepto en el país. Para estudiar dicha ruta, se revisa su historia, la disposición original donde se construyó, la ubicación actual que ha sido reubicada, y por último se desarrolla un catálogo de las esculturas que integran dicha ruta.

El segundo caso de estudio es la Ruta del Acero y el Cemento, construida en Monterrey, Nuevo León, inaugurada en 2009. Es una ruta escultórica que se creó a 50 años de distancia con relación a la Ruta de la Amistad, por lo cual sirve para analizar el fenómeno de las rutas escultóricas en México durante la contemporaneidad del país. Así mismo se seleccionó dicha ruta, pues la de Monterrey fue desarrollada inspirada en la de la Ciudad de México. Para estudiar la Ruta del Acero y el Cemento, se siguió la misma estructura que para el estudio de la ruta de 1968, es decir, revisar su historia, y realizar un catálogo de las piezas. En este caso, no se revisaron desplazamientos de esculturas, pues hasta el momento no han sido trasladadas de su ubicación original.

Cabe mencionar que la selección de estas dos rutas también fue en función de que ambas partieron de una invitación hacia artistas nacionales e internacionales, para participar en el desarrollo de las esculturas. Así mismo, tienen un elemento integrados, pues en la Ruta de la Amistad Matias Goeritz participó en la planeación de la ruta, y en contraposición en la Ruta del Acero y el Cemento, una de las obras de Goeritz forma parte de la ruta. También se consideró estudiar rutas que tuvieran características urbanas similares, es decir, que ambas rutas se encuentran insertas en las principales ciudades del país.

Por último, el capítulo se cierra con un apartado en el cual se realizan recomendaciones para la planificación de futuras rutas escultóricas en México, considerando evitar errores que se han hecho en otros momentos, y así lograr rutas que convengan a los intereses artísticos, urbanos y sociales tanto del país como principalmente de la región en la cual se desarrollen. Finalmente, se plantea la propuesta

de un método para la salvaguarda integral de la memoria de las esculturas urbanas, pues hasta el momento, como se ha visto en la revisión de las legislaciones, el interés primordial es la conservación material de las obras artísticas y no así su contexto inmaterial, que es el que las dota de un significado social y que es el que se hereda a las futuras generaciones junto con las esculturas correctamente conservadas.

4.1 Ruta de la amistad.

4.1.1 Historia de la ruta de la amistad.

La ruta escultórica de la amistad fue creada en conmemoración de los XIX juegos olímpicos de México 1968 y surgió en el marco de la primer Olimpiada Cultural. Los años 60 en el país fueron de grandes cambios políticos, sociales y culturales. Durante el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz, se presentó un periodo con fuertes movimientos que reflejaban la inconformidad de la población. Su mandato se inició con una protesta de médicos de las Instituciones públicas de salud, seguido por un grupo armado que buscaba el cambio de la Nación por medio de la violencia, y finalmente se llega al más penoso y trágico hecho que fue la matanza ventajosa que se dio en Tlatelolco que buscaba poner fin a las protestas del movimiento estudiantil. (COLMEX, 2004) En el marco de todo ese agitado e inconforme México, se preparaban los juegos olímpicos que por primera vez se realizarían en nuestro país.

El arquitecto Pedro Ramírez Vázquez fue nombrado director del Comité Olímpico Organizador el 26 de octubre de 1966, en sustitución del ex presidente Adolfo López Mateos que quien por motivos de salud tuvo que retirarse del evento. El arquitecto retomando la idea de la estructura original de los juegos olímpicos clásicos, en los que se desarrollaban paralelamente actividades culturales, propuso organizar las Primeras Olimpiadas Culturales. En dicha sección se reunieron artistas de 97 países y presentaron espectáculos de diversas disciplinas como artes plásticas, danza, música y teatro.

En cooperación con el escultor e historiador del arte Mathias Goeritz, promovieron la creación de una ruta escultórica que fuera resultado de una convocatoria de artistas a nivel nacional e internacional. La Reunión Internacional de Artista tuvo lugar del 17 de junio al 31 de agosto de 1968, con la participación de 21 escultores representando a 15 naciones. La ruta escultórica logró ser el proyecto más importante de las olimpiadas culturales y se le bautizó con el nombre de “Ruta de la amistad” pues México a través de dichas esculturas le reiteraba su amistad a todas las Naciones.

PLANEACIÓN

Al planificar la convocatoria para la elaboración de las esculturas, existía una preocupación de orden ideológico-político para el Arq. Ramírez Vázquez. Era época de la guerra fría y no pretendían que esta actividad cultural se convirtiera en un escenario político, por lo tanto, el presidente del Comité Organizador y Goeritz, decidieron restringir los tópicos de las esculturas a conceptos abstractos y sin nacionalismos. Con esto se buscaba no desviar la atención del objetivo principal que era reiterar la amistad de México hacia todos los pueblos del mundo.

La convocatoria fue lanzada a través de los gobiernos de los diversos países quienes serían los encargados de seleccionar a sus artistas representativos, que en ese momento no forzosamente contaban con un gran reconocimiento. Es decir que México no recibió propuestas directas de artistas, sino que seleccionó las esculturas ganadoras de entre las postulaciones oficiales que los países presentaron. La convocatoria establecía que los gastos y honorarios de los escultores no serían cubiertos por México, sin embargo, si se comprometía a cubrir los costos de producción e instalación de las obras. Ramírez Vázquez informó que todas las esculturas tuvieron un breve lapso de tiempo para ser elaboradas, entre 3 y 4 meses cada una. (Vázquez P. R., 2006)

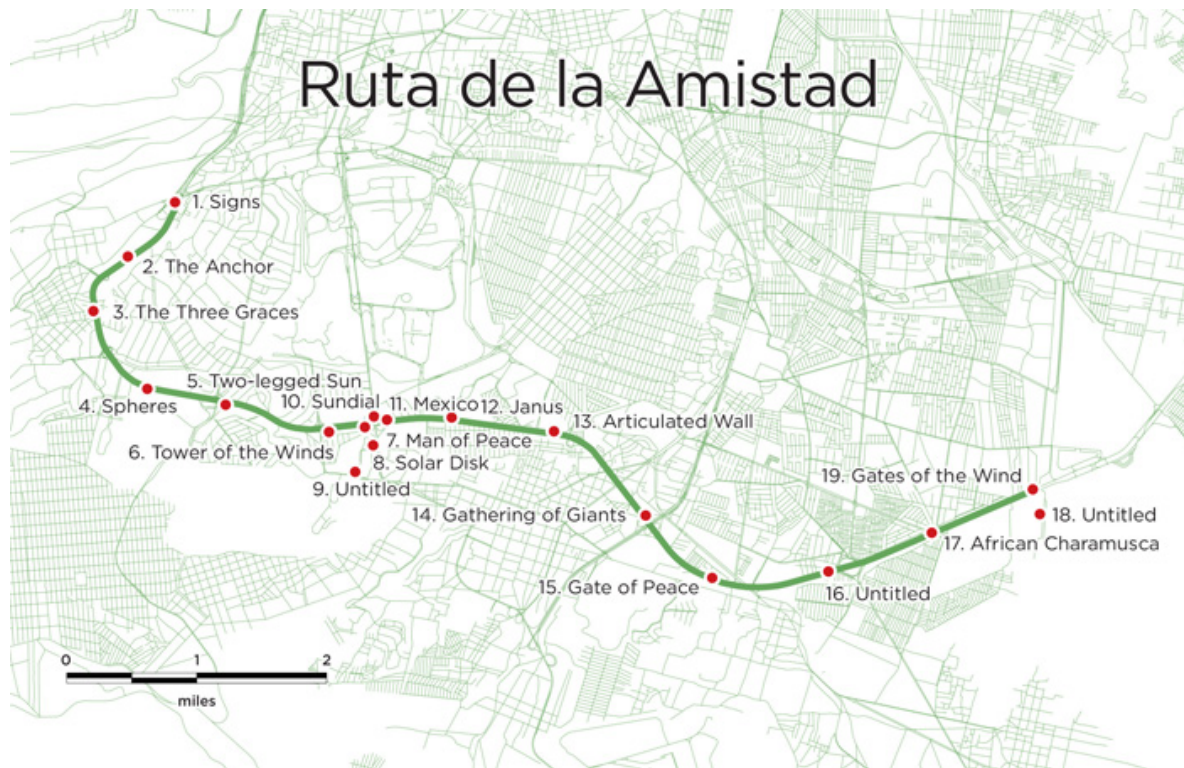
La ubicación de las esculturas fue pensada para complementar la nueva sección del Periférico Sur que se acaba de construir para unir la Villa Olímpica con Xochimilco,

pues era la ruta que comunicaba las diversas sedes de las actividades deportivas. A lo largo de toda esta vía, en esos años existían muchos terrenos aislados que fueron resultado de las expropiaciones para la construcción de la nueva vialidad. Estos espacios fueron cedidos por parte del Gobierno de la Ciudad de México para la disposición de las nuevas esculturas monumentales. En un momento inicial Goeritz revisó junto con cada artista el espacio que les sería asignado para colocar sus piezas, y con base en eso los artistas planificaron sus obras dependiendo el tipo de expresión que querían proyectar. Sin embargo, al momento de la construcción final, algunos espacios no fueron respetados como se había planificado originalmente. Helen Escobedo comentó en una entrevista con Graciela Schilmuck, (Escobedo, 2006) que en lo particular su escultura resultó muy afectada por el cambio de espacio, pues ella la pensó para ser vista de frente. Sin embargo, la colocaron de forma lateral, y la lectura de la obra cambia radicalmente, pues el primer punto de vista por parte de los automovilistas es el costado de la pieza que tan solo tiene unos 70 cm de profundidad y no provoca el impacto visual de ver una escultura muy larga. Goeritz no pretendía construir una gran galería de esculturas al aire libre, sino que buscaba un desarrollo urbanístico armonioso en el Periférico Sur.

4.1.2 Ubicación original y re ubicación de las esculturas.

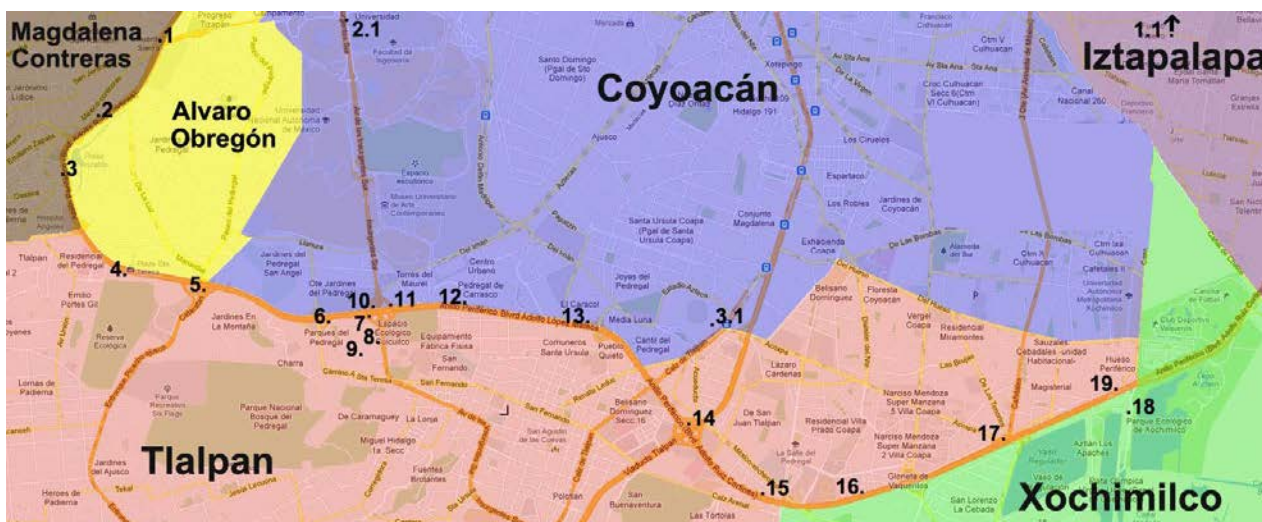
La Ruta de la amistad se convirtió en el corredor escultórico más grande del mundo con 17 km de largo e integrada por 19 esculturas monumentales sobre el Periférico Sur y 3 más de artistas invitados que fueron colocadas en puntos clave deportivos: El Estadio Azteca, El Palacio de los deportes y la Ciudad Universitaria. En su concepción original, las obras estaban dispuestas cada 1.5 km y comulgaban con un paisaje dicotómico entre lo urbano y lo natural. Sus espacios estaban rodeados de grandes piedras volcánicas producto de la erupción del Volcán Xitle, que cubrió toda esa zona sur de la ahora Ciudad de México y que siglos atrás constituyó el territorio de Cuicuilco, gran ciudad de la cultura cuicuilca.

Mapa de la disposición original de las esculturas



⁵ Imagen (2011) tomada de la página de *World Monument Fund*.

La primera Estación se colocó en Periférico a la altura de San Jerónimo con la escultura SEÑALES de la artista mexicana Ángela Gurría; el recorrido se cerraba en la estación 19 con la obra PUERTA AL VIENTO de la también escultora mexicana Helen Escobedo. Lo anterior fue muy significativo, pues se abría y se cerraba con artistas mujeres nacionales, y entre ambas esculturas se colocaron las piezas de los artistas internacionales.



Mapa (2011) tomado de la página Web de *Planeta Tlalpan*.

- Estación 1
Señales (México), autor: Ángela Gurría.
- Estación 2
El ancla (Suiza), autor: Willy Guttman.
- Estación 3
Las tres Gracias (Checoslovaquia), autor: Miloslav Chlupac.
- Estación 4
Esferas (Japón), autor: Kioshi Takahashi.
- Estación 5
El sol bípedo (Hungría), autor: Pierre Szekely.
- Estación 6
La Torre de los vientos (Uruguay), autor: Gonzalo Fonseca.
- Estación 7
Anónimo (Italia), autor: Constantino Nivola.
- Estación 8
Disco Solar (Bélgica), autor: Jacques Moeschal.
- Estación 9

Sin título (Estados Unidos), autor: Todd Williams.

- Estación 10

Reloj solar (Polonia), autor: Grzegorz Kowalski.

- Estación 11

Monumento a las Olimpiadas de México (España), autor: Josep Maria Subirachs

Estación 12

Sin título (Australia), autor: Clement Meadmore.

- Estación 13

Muro articulado (Austria - E.U.A), autor: Hebert Bayer.

- Estación 14

Tertulia de gigantes (Países Bajos), autor: Joop J. Beljon.

- Estación 15

Sin título (Israel), autor: Itzhak Danziger.

- Estación 16

Sin título (Francia), autor: Olivier Seguin.

- Estación 17

Sin título (Marruecos), autor: Moahamed Melehi.

- Estación 18

Puerta al viento (México), autor: Helen Escobedo.

- Estación 19

Sin título (México), autor: Jorge Dubon.

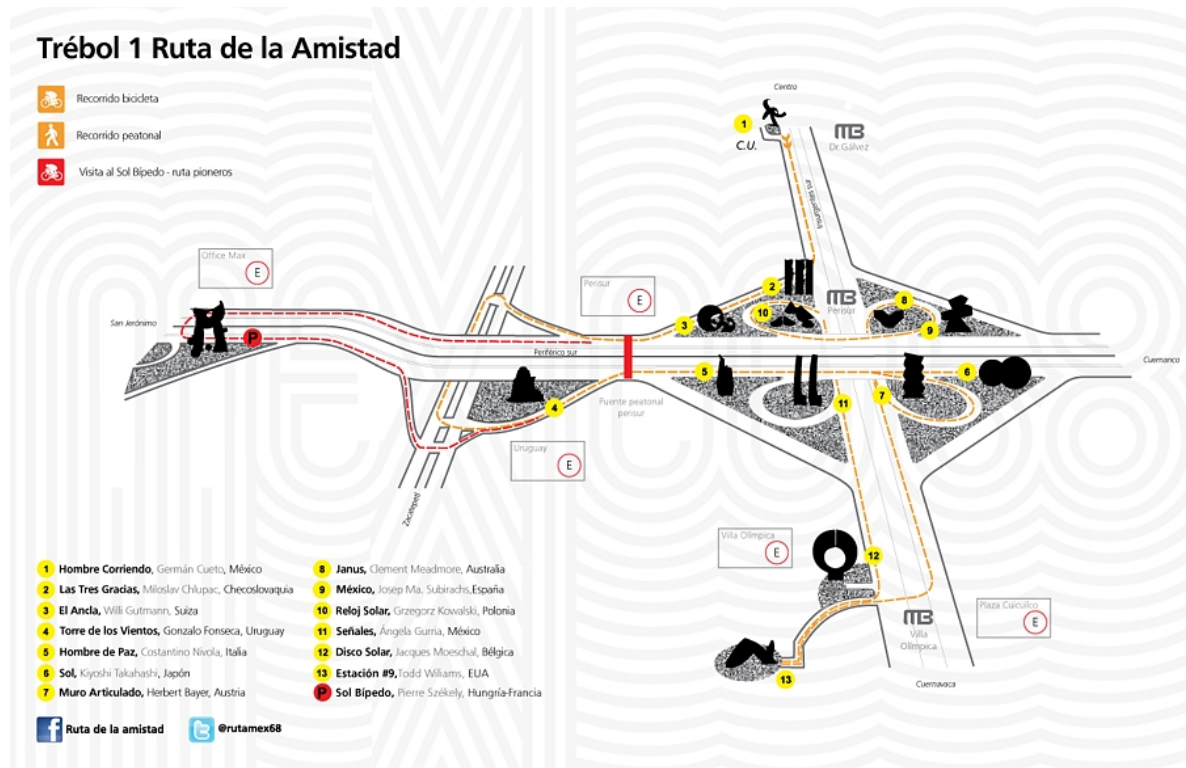
Las esculturas de los artistas invitados se colocaron fuera del Periférico Sur, en los siguientes sitios:

Invitado 1 *El Sol Rojo*, Alexander Calder, Estados Unidos. Ubicación: Estadio Azteca.

Invitado 2 *La Osa Mayor*, Mathias Goeritz, México. Ubicación: Palacio de los deportes.

Invitado 3 *Hombre Corriendo*, Germán Cueto, México. Ubicación: Ciudad Universitaria




Mapa de Reubicación de las esculturas.








Mapa (2014) tomado de Planeta Tlalpan www.planetatlalpan.m

4.1.3 Catálogo de esculturas de la Ruta de la amistad.

Fotografía	<i>Título</i>	Autor	País	Material	Dimensiones	Ubicación y color original	Ubicación y color actual
	<i>Señales</i>	Ángela Gurria	México	Concreto armado	18 mts.	Estación 1 San Jerónimo Blanco y negro	<i>Trébol vial de Periférico e Insurgentes sur.</i> Blanco y negro
	<i>El ancla</i>	Willi Gutmann	Suiza	Concreto armado	7.5 mts.	Estación 2 Luis Cabrera Morado con cantos verdes.	<i>Trébol vial de Periférico e Insurgentes sur.</i> Azul vívido

	<i>Las tres gracias</i>	Miroslav Chlupac	Checoslovaquia	Concreto armado	12.50 mts.	Estación 3 Periférico Sur y Fuentes del Pedregal. Rosa y lila.	<i>Trébol vial de Periférico e Insurgentes sur.</i> Rosa y lila.
	<i>Sol</i>	Kyoshi Takahashi	Japón	Concreto armado	7 mts.	Estación 4 Blanco	<i>Trébol vial de Periférico e Insurgentes sur.</i> Blanco
	<i>Sol bípedo</i>	Pierre Székely	Hungría-Francia	Concreto armado	13 mts.	Estación 5 Periférico Sur y Boulevard de la Luz. Terracota	Periférico Sur y Boulevard de la Luz. Amarillo brillante



	<p><i>Torre de los vientos</i></p>	<p>Gonzalo Fonseca</p>	<p>Uruguay</p>	<p>Concreto armado</p>	<p>80 m2</p>	<p>Estación 6 Periférico Sur frente a centro comercial Perisur Blanco</p>	<p>Periférico Sur frente a centro comercial Perisur Blanco</p>
	<p><i>Hombre de la paz</i></p>	<p>Constantino Nivola</p>	<p>Italia</p>	<p>Concreto armado</p>	<p>11 mts.</p>	<p>Estación 7 Periférico Sur y Villa Olímpica. Blanco, verde y rojo.</p>	<p><i>Trébol vial de Periférico e Insurgentes sur.</i> Blanco, verde y rojo.</p>



	<i>Disco solar</i>	Jaques Moeschal	Bélgica	Concreto armado	17 mts.	Estación 8 Entrada de Villa Olímpica Verde Oscuro	Insurgentes y Periférico Verde Cuicuilco Verde Oscuro
	<i>Sin título</i>	Todd Williams	Estados Unidos	Concreto armado	7 mts.	Estación 9 Pista atlética en Villa Olímpica. Verde pistache, rosa, azul, amarillo, rojo.	Pista atlética en Villa Olímpica. Verde pistache, rosa, azul, amarillo, rojo.
	<i>Reloj solar</i>	Gegory Kowalsky	Polonia	Concreto armado	5 mts.	<i>Estación 10</i>	<i>Trébol vial de Periférico e Insurgentes sur.</i>

						<i>Trébol vial de Periférico e Insurgentes sur.</i>	Amarillo, naranja, rojo, ocre.
	<i>México</i>	José María Subirach	España	Concreto armado	10.50 mts.	Estación 11 <i>Trébol vial de Periférico e Insurgentes sur.</i> Negro y gris	<i>Trébol vial de Periférico e Insurgentes sur.</i> Negro y gris

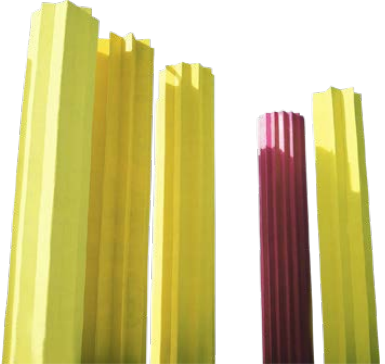
	<p><i>Janus</i></p>	<p>Clement Meadmore</p>	<p>Australia</p>	<p>Concreto armado</p>	<p>6 x 7 mts 40 toneladas</p>	<p>Estación 12 Periférico Sur y donde hoy es el Colegio Olinca.</p>	<p><i>Trébol vial de Periférico e Insurgentes sur.</i> Negro.</p>
	<p><i>Muro articulado</i></p>	<p>Herbert Bayer</p>	<p>Austria – Estados Unidos</p>	<p>Concreto armado</p>	<p>16.5 mts.</p>	<p>Estación 13 Periférico Sur altura de El Caracol. Blanco</p>	<p><i>Trébol vial de Periférico e Insurgentes sur.</i> Cuicuilco</p>

	<p><i>Tertulia de gigantes</i></p>	<p>Joop J. Beljon</p>	<p>Holanda</p>	<p>Concreto armado</p>	<p>10 mts.</p>	<p><i>Estación 14</i> <i>Trébol vial de Periférico y Viaducto Tlalpan.</i></p>	<p><i>Trébol vial de Periférico y Viaducto Tlalpan.</i> <i>Amarillo, rosa, morado, azul.</i></p>
	<p><i>Puerta de paz</i></p>	<p>Itzhak Danzinger</p>	<p>Israel</p>	<p>Concreto armado</p>	<p>7.5 mts</p>	<p><i>Estación 15</i> <i>Periférico Sur y Av. México Xochimilco.</i> <i>Amarillo y azul</i></p>	<p><i>Periférico Sur y Av. México Xochimilco.</i> <i>Amarillo y azul</i></p>

	<p><i>Sin título</i></p>	<p>Oliver Seguin</p>	<p>Francia</p>	<p>Concreto armado</p>	<p>7 mts</p>	<p>Estación 16 Periférico Sur y Glorieta de Vaqueritos.</p>	<p>Periférico Sur y Glorieta de Vaqueritos. Blanco y Negro.</p>
	<p><i>Charamusca africana</i></p>	<p>Mohamed Melehi</p>	<p>Marruecos</p>	<p>Concreto armado y acero.</p>	<p>11 mts.</p>	<p>Estación 17 Periférico sur y Muyuguarda</p>	<p>Periférico sur y Muyuguarda</p>

	Sin título	Jorge Dubón	México	Concreto armado	8 mts.	Estación 18 Explanada Pista de canotaje Cuemanco.	Explanada Pista de canotaje Cuemanco. Gris y amarillo.
	Puerta al viento	Helen Escobedo	México	Concreto armado	18 mts	Estación 19 Periférico Sur y Cuemanco	Periférico Sur y Cuemanco Verde y azul

	<p>Sol rojo</p>	<p>Alexander Calder</p>	<p>Estados Unidos</p>	<p>Metal soldado.</p>	<p>25.8 mts</p>	<p>Explanada Estadio Azteca.</p>	<p>Explanada Estadio Azteca.</p>
	<p>Hombre corriendo</p>	<p>Germán Cueto</p>	<p>México</p>	<p>Concreto armado</p>	<p>6 mts</p>	<p>Insurgentes Sur, espacio escultórico, Ciudad universitaria.</p>	<p>Insurgentes Sur, espacio escultórico, Ciudad universitaria. negro</p>

	Osa mayor	Mathias Goeritz	México- Alemania	Concreto armado	15 mts.	Palacio de los deportes.	Palacio de los deportes. Amarillos y rosa.
---	--------------	--------------------	---------------------	--------------------	---------	-----------------------------	---

4.2 Ruta del acero y el cemento.

4.2.1 Historia de la ruta del acero y el cemento.

Monterrey, Nuevo León.

La Ruta Escultórica del Cemento y del Acero es un camino de esculturas en la capital Monterrey del estado de Nuevo León en México. El sendero escultura se compone de nueve esculturas monumentales de mexicanos e internacionales escultores, tiene una longitud de nueve kilómetros y se extiende a la orilla del Parque lineal en el río Santa Catarina. Este recorrido se crea como parte de la regeneración urbana que se implementó para el Foro de las Culturas. Se le da su nombre como un tributo a los dos elementos que hicieron crecer a Monterrey: el acero y el cemento. Monterrey es el tercer productor de cemento a nivel mundial; además, fue en esta ciudad donde se construyó la primera siderúrgica de América Latina. La ruta se completó en 2009 e inaugurada el 18 de septiembre de ese mismo año.

En 1971 en Monterrey tiene origen el proyecto del Corredor de las esculturas. Éste consistía en fincar, en el eje de tránsito Oriente-Poniente, un corredor de esculturas monumentales. La idea se le atribuye a la asesoría de Mathias Goeritz invitado por, el entonces Director de Planificación del Estado, Eduardo Padilla. El proyecto de ruta original se ve trenzada por proyectos tanto patrocinados por el gobierno del estado que continúan y adjetivan el eje Oriente-Poniente, en los ochenta: La Puerta de Monterrey (Sebastián, 1985); como por otras que se afanan en marcar la supremacía de la Iniciativa Privada como el Faro del Comercio (Barragán, 1984) o Los Lirios (Sebastián, 1987), patrocinada por CEMEX. La idea de un arte permanente de esculturas monumentales diferente al realismo socialismo de estética contemporánea sobre la avenida Constitución, tiene su origen en 1979, (Ortiz, 2009) cuando los miembros de la familia Fernández Garza, promovieron ante los capitanes de la industria local, la idea de una ruta escultórica,

tomando como referencia la “Ruta de la Amistad” en la Ciudad de México; creada con ocasión de los Juegos Olímpicos de 1968.

Hasta la década de los ochenta el Arte Público en Monterrey se había caracterizado por ser prácticamente un monopolio del Estado (arte oficial) y, en ese sentido, un arte mayoritariamente objetual, estático, permanente, formal y estéticamente académico de tipo realista socialista, y por ello anacrónico, destinado principalmente a exaltar acontecimientos y figuras heroicas reconocidos por la historia oficial, lo cual implicaba enaltecer a hombres de Estado, esculpidos o pintados con rostros serios generalmente en base a líneas rectas y de un tamaño monumental que busca enunciar la grandiosidad del hombre de Estado. Una de las críticas que se le pueden hacer a este tipo de monumentos es que no es representativo de todas las etapas de la historia, fuera de las figuras de Miguel Hidalgo y José María Morelos, pilares de la independencia de México, predominan las figuras de personajes que llegaron y permanecieron en el poder, dominaron el partido oficial o trascendieron la historia local, y no se representa de la misma manera a figuras (Francisco Villa y Emiliano Zapata) que aunque no ejercieran el poder del Estado, aportaron con su lucha las reivindicaciones sociales fundamentales que dieron vida a la Constitución Mexicana. Tampoco se hace un reconocimiento a la mujer, lo cual no es sino una expresión de la falta de reconocimiento de sus méritos y derechos en los ámbitos que van desde el político hasta el doméstico. Mucho menos se puede hablar de la tradición de la mujer como escultura urbana, fruto de la relación vedada entre espacio público, política y mujer.

La valoración del espacio público como un lugar para la expresión plural y la diversidad artística, no se podría entender sin la aparición en escena en la década de los ochenta del arte efímero (*performance* y *grafiti*), en su expresión ilegal; la propuesta de la iniciativa privada en la aplicación de un arte escultórico de línea moderna; para que luego sucediera ya de manera decidida un arte oficial permanente de distinta vertiente al realismo socialista como la reciente “Ruta Escultórica del Acero y el Cemento”.

A lo largo de 9 kilómetros, del desaparecido parque lineal en el Río Santa Catarina, se encuentran obras de artistas internacionales como tributo a dos elementos que identifican a la ciudad: el acero y el cemento. Para dicho proyecto se instauró en el 2006 un patronato, encargado de contactar a los artistas y elegir los lugares en los cuales se instalarían las esculturas. En el 2007 se firmó un contrato por 17.7 millones de pesos, y con el cual se fabricarían seis esculturas que formarían la ruta, mismas que no se entregaron en el tiempo acordado. El patronato estuvo integrado por especialistas en arte y urbanismo, por los presidentes del Colegio de Arquitectura, la Sociedad de Urbanismo de Monterrey, la Academia de Arquitectura y la Cámara de la Industria de la Construcción. También formaron parte del consejo la presidencia del Colegio de Ingenieros Civiles, el promotor cultural Francisco Zertuche, Maye Garza de Villarreal, como representante de la sociedad civil, y el escultor Sebastián, encargado del contacto directo con los artistas y amigo del entonces Gobernador Natividad González Parás. Como presidente honorario figuraba el director de la Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León, Luis David Ortiz, y el Secretario de Desarrollo Urbano y Ecología de Monterrey, Guillermo Rodríguez Páez. (Pachecano, 2013)

Obras

Serpiente (1953) por Mathias Goeritz (México) (instalado en 2007)

Luna (2007) de Oscar Niemeyer (Brasil)

Destino por Bruce Beasley (Estados Unidos)

Evanesce (2009) de Albert Paley (Estados Unidos)

Desafío (2007) de Ahmed Nawar (Egipto)

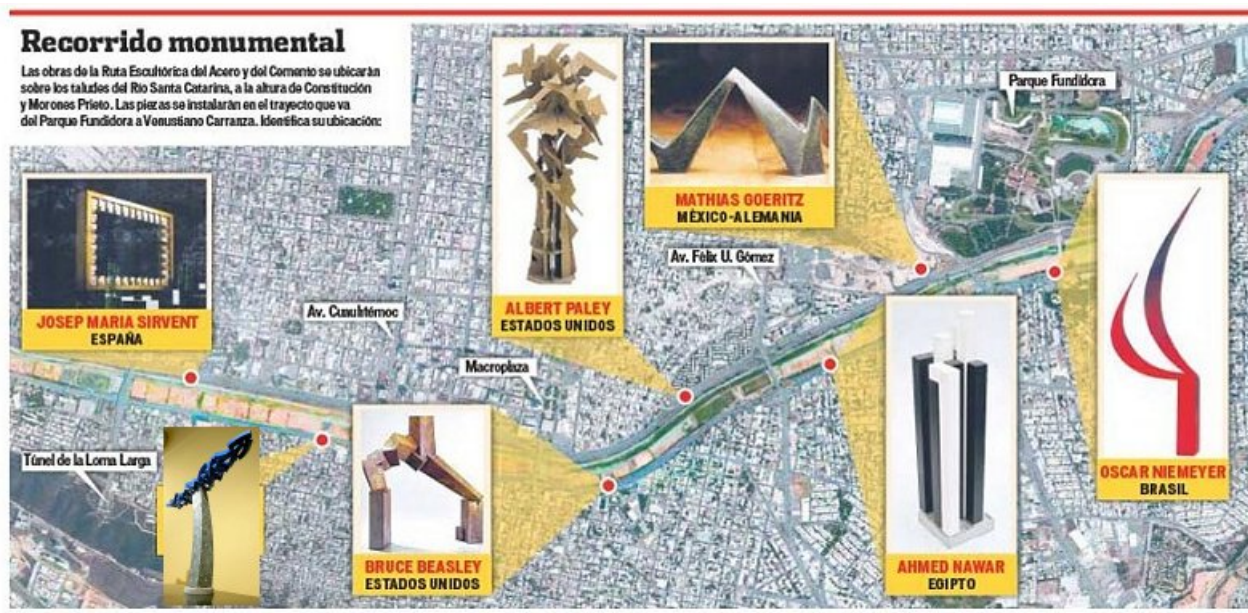
La Espiral de Agueda Lozano (México)

Mirada de José María Sirvent (España)

Torsión 4 de Julio Le Parc (Argentina)

La Nube (2007) de Jorge Elizondo (México)

Estas piezas oscilan entre las 15 y 103 toneladas de peso y alrededor de 20 metros de altura, las cuales, por sus dimensiones, pueden ser apreciadas desde distintos puntos de la ciudad cumpliendo la función de embellecer ciudad, la cual ha vivido una transformación importante en su imagen urbana con proyectos de gran escala.





Ruta Acero y cemento (2010) tomado de <http://culturacolectiva.com/wp-content/uploads/2012/11/foro502se9lj6.jpeg>



Estado de conservación


A pesar de que la ruta escultórica se conforma por grandes obras de artistas internacionales muy reconocidos, hoy lucen deterioradas y abandonadas. El huracán Alex, que azotó con fuerza la ciudad de Monterrey en julio del 2010, desgastó mucho estas piezas. Con la llegada del huracán, todo lo que se encontraban sobre el lecho del Río Santa Catarina, como la ciclovía y las explanadas y plazoletas que rodeaban las esculturas monumentales de la Ruta Escultórica del Acero y del Cemento desaparecieron con el agua. Monterrey sigue reconstruyendo sus vialidades y aún no se les da el cuidado


necesario a estas piezas; muchas de ellas lucen despintadas, grafiteadas y algunas han quedado con los cimientos visibles.



4.2.2 Catálogo de esculturas de la Ruta del acero y el cemento

Fotografía	Título	Autor	País	Material	Dimens iones	Color	ubicacion
	El eco de la serpiente 1	Mathias Goeritz	México - Alemania	cemento	60 mts longitud	negro	Parque fundidora
	La luna	Oscar Niemeyer	Brasil	acero	30 toneladas	rojo	Talud Sur Río Santa Catarina

	<p>Evanescencia</p>	<p>Albert Paley</p>	<p>USA</p>	<p>acero</p>	<p>30 mts alto 14mts de ancho</p>	<p>amarillo</p>	<p>Talud Norte Río Santa Catarina</p>
	<p>Destino</p>	<p>Bruce Beasley</p>	<p>USA</p>	<p>acero</p>	<p>20 mts de altura 40 toneladas</p>	<p>Sin pintura. Color del natural del material.</p>	<p>Talud Sur Río Santa Catarina. Frente a la cámara Mexicana de la Industria de la construcción.</p>

		<p>Mirada</p>	<p>José María Sirvent</p>	<p>España</p>	<p>Acero y cemento</p>	<p>22 mts Altura x 30 mts de ancho 150 toneladas</p>	<p>Talud Norte Río Santa Catarina. Enmarca el cerro de la Silla. (Cuando la vialidad giraba en ese sentido). Constitución y Serafín Peña.</p>
---	--	---------------	---------------------------	---------------	------------------------	---	---

	Torsión 4	Julio le Parc	Argentino	Acero	20 mts alto 3 mts ancho 40 tonelad as 16 column as	Blanc o	
--	-----------	---------------	-----------	-------	---	------------	--

		Desafío	Ahmed Nawar	Egipto	Acero y cemento	21 mts alto, 3 mts ancho. 40 toneladas.	Blanco y negro	Antiguo campo de golf.
		La nube	Jorge Elizondo	México	Acero y cemento	22 x 3.5 mts pesa 20 toneladas base de 20 metros	Azul y cemento natural	



La espiral	Águeda Lozano	México	cemento		Sin pintura, color natural 1 cemento	Paseo Santa Lucía. Fundidora 2
------------	---------------	--------	---------	--	---	--------------------------------

4.4 RECOMENDACIONES Y PROPUESTA DE MÉTODO

4.4.1 Recomendaciones para la planificación de rutas escultóricas en México

A partir de la presente investigación, se realizan las siguientes recomendaciones para la planeación de rutas escultóricas en México.

1. Es importante estar conscientes que la elaboración de una ruta escultórica es un trabajo multidisciplinario, y no deben tomarse decisiones aisladas sin la opinión de los especialistas en cada área: Planeación territorial, arquitectos, ingenieros civiles, urbanistas, sociólogos, antropólogos, historiadores y claro la pieza clave que recae en los escultores.
2. Es importante tener una conexión estrecha entre las estancias gubernamentales, los encargados culturales, los representantes locales y los escultores.
3. Evitar realizar una selección de piezas tan sólo por el gusto de los representantes gubernamentales.
4. Realizar una evaluación de la población local, en la cual se conocerá de manera puntual: sus gustos, imaginarios sociales, preferencias, rutas de tránsito y horarios, expectativas, aspectos económicos, religiosos, políticos, entre otros. Esta evaluación es una de las fases más importantes, pues con esta información el artista podrá emplear su creatividad y talento. Cabe señalar, que la información resultado de dicha evaluación, pertenece a un periodo espacio temporal, por lo que se deben de recatar las características generales que identifiquen a la población y al espacio específicos.
5. Hacer partícipe a la población, en el proceso de planeación de la ruta escultórica, esto favorecerá un fuerte sentido de pertenencia con las obras y un posterior cuidado por parte de los usuarios.

6. Elaborar un estudio de planificación territorial, en el cual se evalúen los riesgos, ventajas, desventajas y condiciones geográficas, del lugar donde se pretenda instalar la ruta.
7. Prever la construcción de la ruta escultórica, para permanecer en su sitio el mayor tiempo posible. No colocar la ruta en una zona vulnerable, en la cual se conoce de antemano que se harán modificaciones viales, y habrá crecimiento urbano. Si es el caso, pensar cómo se deberá integrar dicha ruta a tales modificaciones.
8. La selección de las esculturas de la ruta, se pueden realizar mediante concurso o encargo, siempre y cuando exista un documento previo que indique los requerimientos territoriales y sociales de las piezas.
9. Lograr una homogenización en las obras, para que generen un diálogo entre ellas y formen parte del proyecto como un todo. No se deben de ver las esculturas como piezas aisladas, pues romperían el sentido de ruta escultórica.
10. Garantizar que los materiales empleados en la elaboración de las piezas sean de calidad, pues al encontrarse a la intemperie, su deterioro es a gran velocidad.
11. Prever si las piezas serán esculturas que tendrán la interacción con el público, es decir, si estos pueden subir a ellas o entrar. En caso contrario, planificar su colocación en un espacio donde los usuarios no tengan un fácil acceso y éstas se encuentren protegidas.
12. Recordar que las esculturas urbanas pertenecientes a una ruta escultórica estarán vivas en gran medida por la identificación de la población.

4.4.2 Propuesta de método para la salvaguarda de la memoria integral de las Esculturas urbanas en México.

El objetivo principal de esta investigación es lograr preservar la memoria de las esculturas urbanas de México, para que sea enriquecida generación a generación. Por lo cual, se

realiza la siguiente propuesta de un método, el cual se divide en dos fases. La primera fase consiste en un registro fotográfico idóneo que capture de manera correcta la percepción global de las esculturas, y no una visión parcial y fragmentada que no permita la total comprensión de las piezas. La segunda fase, es un registro de la memoria intangible de las esculturas, donde se versa la opinión pública de los usuarios, la cual se debe de enriquecer a lo largo del paso del tiempo, con las opiniones de los nuevos usuarios.

4.4.2.1 Fase I del método - Registro fotográfico (memoria tangible)

En este primer registro, el objetivo principal es conservar la imagen pues según Ricoeur, “La revisión paralela de la fenomenología del recuerdo y de la imagen encontrará su límite en el proceso de configuración del recuerdo en imágenes” (Ricoeur, 2000, pág. 22) De aquí que, para proponer un registro íntegro de la memoria de las esculturas urbanas, es importante iniciar con la conservación de sus imágenes.

Para lograr dicho objetivo, a continuación, se plantean cinco fases:

Primera fase (nacimiento de las piezas) Consiste en realizar un seguimiento fotográfico de toda la etapa de desarrollo y fabricación de las piezas de manera individual. Esta etapa es importante para la conservación posterior, pues dará los indicios originales de producción. Durante esta etapa, se recomienda trabajar el registro fotográfico en conjunto con los artistas autores de las obras, así como con los talleres encargados de la fabricación.

Segunda fase (nacimiento de las piezas) Se refiere, al seguimiento de todo el proceso de colocación de las esculturas en el espacio al cual sean asignadas. Esto permitirá conocer los procesos y maniobras, por medios de las cuales las piezas fueron erigidas.

Tercera fase (inmersión de las piezas) Se refiere a la aproximación de los usuarios. Es importante conocer la opinión del público que convive con las esculturas, pues estos brindan información de aspectos que impregnan a las piezas de significados espacio

temporales. Dicha información, permitirá, conocer cuáles son los elementos fundamentales que las personas identifican de las obras, y lo cual será el un referente importante para la captura fotográfica de la siguiente etapa. Esta fase se debe de trabajar en conjunto con el registro de la memoria intangible de las esculturas.

Consiste, en un seguimiento fotográfico, en el cual se capturan las piezas acompañadas del paisaje urbano en el cual están inmersas, poniendo especial énfasis en las características diagnosticadas en la fase anterior. Es importante realizar un estudio con tomas en ángulos diversos y con un repertorio de las iluminaciones naturales y artificiales que tengan las esculturas.

Cuarta fase, (deterioros y procesos de conservación) Toma de fotografías que se realiza siempre que las piezas sufran daños, vandalismos y deterioros. Así mismo, se requiere cuando exista desplazamiento y recolocación de las obras. Por otra parte, en esta etapa, se registra también, el proceso de conservación y restauración que sufran las esculturas.

Quinta fase (historia de las piezas) Se refiere al seguimiento constante que se debe de realizar a lo largo de la vida de las esculturas urbanas. Para cada ruta se deberá de determinar la frecuencia con la cual dicho seguimiento se desarrollará. Se recomienda no exceder un lapso mayor de 6 años, entre cada seguimiento. La temporalidad señalada, se refiere al periodo gubernamental, establecido en la legislación mexicana para la presidencia de México. Por lo que se recomienda como mínimo, actualizar el registro fotográfico una vez cada sexenio. Cabe señalar que, se deberá realizar un registro anticipado cuando: Surjan fenómenos imprevistos tales como desplazamiento de ubicación de las esculturas; En caso de haber ocurrido un desastre natural, que ha dañado las esculturas o el paisaje; Crecimiento urbano acelerado, que modifique notoriamente el entorno.

4.4.2.2 Fase II del método - Registro de la memoria intangible

Primera fase (nacimiento de las piezas) Aquí se realizará un expediente que contenga la planeación conceptual de las obras, desde el surgimiento del proyecto de ruta escultórica por parte de las autoridades institucionales correspondientes, hasta las propuestas individuales de cada pieza presentada por los artistas. Por parte de la institución, se debe de agregar a este registro, todas las etapas de planeación y desarrollo de la ruta. El artista integrará un documento explicativo de su obra desde el desarrollo conceptual, etapa creativa y elaboración.

Segunda fase (nacimiento de las piezas) En esta fase, se incluye el desglose del proceso de instalación, por parte de las compañías a cargo. Así mismo, se debe de seguir un seguimiento de la opinión de los futuros usuarios, al saber que las obras serán construidas en una determinada zona. Se conocerá la aprobación o desaprobación inicial de la ruta. Cabe mencionar, que, si se siguió una buena planeación del proyecto, la opinión mayoritaria de los usuarios debe de ser favorable desde esta etapa.

Tercera fase (inmersión de las piezas) Al haber concluido la instalación de las esculturas, y en un lapso no mayor a un año, se debe de realizar un trabajo para conocer la opinión pública de los usuarios, y su relación con las obras. Es importante esta fase, pues es la que representará la primera visión íntegra del proyecto desarrollado.

Cuarta fase, (deterioros y procesos de conservación) Registro extraordinario que se realizará, posterior a la restauración de las piezas que hayan sido desplazadas, dañadas por fenómenos naturales, vandalismo, o crecimiento urbano acelerado. Aquí será importante conocer la opinión de los especialistas en conservación, acompañada de un expediente de los procesos realizados a las obras.

Quinta fase (historia de las piezas) Al igual que la sexta fase del registro fotográfico, se refiere al seguimiento constante que se debe de realizar a lo largo de la vida de las esculturas urbanas. Se recomienda como mínimo realizar un estudio de opinión pública cada sexenio, pues esta es la que constituirá un fragmento en la construcción de la memoria de las esculturas.

Realizar un registro fotográfico integral, es un arduo trabajo en el cual deben de estar comprometidas tanto las instancias culturales y políticas, como la participación social de los habitantes. Las etapas correspondientes al nacimiento y a la inmersión de las piezas, tan solo se deben de realizar una vez. La fase correspondiente al proceso de conservación es extraordinaria, y no tiene una temporalidad definida. La fase, que deberá ser constante a lo largo de toda la vida de las esculturas, es la correspondiente a la fase de historia, pues es la que irá sumando la memoria de las obras.

Es importante señalar, que tanto el registro fotográfico como el registro de la memoria intangible deben de ser inseparables y siempre estar acompañados uno del otro. Ambos guardarán celosamente la memoria que será transmitida a las generaciones venideras, las cuales sumarán a estas su propia memoria.

Conclusión capítulo IV

En este último capítulo se estudiaron dos casos de estudio que permitieron determinar los errores y aciertos en la elaboración de rutas escultóricas en México. Se evidenciaron problemas de planeación, que posteriormente ocasionaron modificaciones en las ubicaciones de las piezas, y que esto tuvo como repercusión que algunas esculturas pierdan su significado, pues habían sido planeadas para integrarse de una manera precisa en un determinado espacio, y al desplazarlas, dicho sentido se pierde por completo. Esto ha sido un fenómeno que ha ocurrido en repetidas ocasiones tanto en los dos casos analizados a detalle, como en otras rutas escultóricas de México. Por lo tanto, este problema evidencia que es de vital importancia poner un especial cuidado al momento de la selección de la ubicación de las piezas, y en el trazado del recorrido de la ruta pues hoy en día se debe de considerar que el crecimiento urbano se ha acelerado y que esto conlleva el cambio del paisaje urbano de manera muy rápida. Entonces las piezas hoy deben de ser pensadas, para poder integrarse en un medio y entorno en cambio constante y no así en un espacio estático, pues esto ya no corresponde a la realidad presente.

De igual manera se debe de realizar una cuidadosa selección de la ubicación geográfica, pues tiene que ser un espacio sin riesgos naturales previsibles, como es el error que se cometió en la Ruta del Acero y el Cemento, que se construyó a la orilla de un río que de antemano se tenían registros históricos de crecidas en periodos de lluvia, y las cuales evidentemente se verían agravadas con huracanes imprevistos. En el caso de la Ruta de la Amistad, no sufrió de este tipo de error, pues su ubicación no representaba ninguna zona de riesgo.

Seguido a esto, una omisión que se realiza en la planeación de rutas escultóricas es la falta de una propuesta de iluminación artificial que permitirá apreciar las esculturas durante la noche. A primera instancia este punto parece una evidencia, sin embargo, es un error recurrente en la planificación de rutas escultóricas en México. El elemento de iluminación es un factor de mucha importancia, y el cual debe de ser trabajado en conjunto con los artistas, pues a partir de esto se puede lograr un significado correcto desde la creación de los productores. La iluminación debe de ser considerada desde el arranque del proyecto, y no como una medida secundaria que soluciona el descuido del factor lumínico. Tanto en el caso de la Ruta de la amistad como en el de la Ruta del Acero y el Cemento, se cometió dicha omisión, intentando ser reparada posteriormente.

Ninguna de las dos rutas contó en su proyecto con una propuesta de conservación ni material y mucho menos inmaterial. No se previó desde el inicio la frecuencia con la cual, las esculturas deben de tener un proceso de mantenimiento y restauración, lo cual es fundamental para la óptima condición de las piezas. De igual manera, en los proyectos no se incluyeron recomendaciones para evitar el deterioro por vandalismo, el cual es un factor que afecta al arte público no solo de México, si no del mundo entero. Sin embargo, como se ha analizado en el capítulo dos de esta investigación, la identidad social del público con las esculturas permite que la valoración positiva que tengan de las esculturas apruebe que la misma sociedad cuide de las obras que identifica como propias y como parte del entorno urbano en el cual habita.

Análisis previo del entorno urbano y de la sociedad en la cual se insertará la ruta. En este punto, la Ruta de la amistad tiene un acierto, pues a su favor cuenta con una mayor identificación con la sociedad y su público. Esta ruta ha logrado posicionarse en el imaginario de los ciudadanos y en lo particular de los sureños, pues hoy es identificada como un icono y patrimonio cultural muy valorado por su público. Desde la generación que tuvo contacto con el desarrollo de la ruta, se tuvo un alto grado de aceptación, tanto por su grado de original, como por el sentido de lazos de amistad que permea en el tema central de las piezas y la ruta. Por el contrario, la valoración social de la Ruta del Acero y el Cemento no es positiva, pues no ha logrado una conexión con su público y, por el contrario, este la identifica como un gasto innecesario para su sociedad.

Cabe mencionar que ninguna de los dos casos de estudio consideró llevar un registro y un seguimiento de la opinión pública, los cuales son muy importantes pues como se ha mostrado en esta investigación, deben de acompañar la memoria social que será transmitida a las futuras generaciones y conformará la historia a través del tiempo de estas esculturas.

En el caso de la Ruta de la Amistad, se conformó en los últimos años, un patronato encargado de la salvaguarda de dicho proyecto cultural, que ha realizado valiosos esfuerzos por la conservación de las piezas. Lo idóneo sería, que, desde el desarrollo de todo proyecto escultural, se debe de integrar este tipo de patronatos que vigilen de cerca el bienestar de las esculturas urbanas.

A partir de los errores y aciertos identificados en el análisis de ambos casos, se desarrolló una propuesta para la correcta planeación de rutas escultóricas en México. Así mismo se elaboró un método para la salvaguarda de la memoria inmaterial que se impregna en el tiempo como parte inseparable de las esculturas, y que además las enriquece en su sentido social, permitiendo así constituir una herencia sólida para las generaciones venideras. Se buscará hacer llegar estas propuestas, a las instancias encargadas de la conservación del patrimonio, para despertar su interés por ampliar el sentido de la salvaguarda patrimonial en México.

CONCLUSIONES

La tendencia de conceptualización de la escultura urbana en la época contemporánea va encaminada hacia un cambio. Hoy, a los habitantes no les basta tener esculturas estáticas para ser simplemente apreciadas como parte de la decoración de una ciudad. Es importante cambiar las formas y conceptos del arte público pues el ritmo de vida de los habitantes se transforma y su arte público está encaminado igualmente a cambiar. La escultura urbana, requiere atender a las necesidades de la población, no puede ser un arte que responda tan sólo al gusto e intereses de un grupo que no pertenece a los usuarios del área en donde es colocada la pieza. En este sentido es importante señalar que a la escultura con carácter artístico realizada con el sentido de ser exhibida en un museo o en un espacio privado, no requiere de cumplir con una función de identificación con el público. Sin embargo, la escultura urbana que se integra como parte de una ruta escultórica, se inserta en un espacio donde cohabitan una cantidad determinada de personas que convivirán en su cotidianeidad con dichas piezas. Es por ello, que la escultura urbana de una ruta escultórica necesita adaptarse a la identificación con los usuarios, pues en gran medida, de ello dependerá su estado de conservación ya que los mismos usuarios la adoptarán como propia, la protegerán y defenderán cuando sea necesario. Por el contrario, las piezas que no tienen identificación alguna con sus usuarios son olvidadas, desprotegidas, vandalizadas y desplazadas.

Se debe de realizar un estudio previo a la conceptualización del proyecto escultórico, el cual analice detenidamente las características de la población en el área en la cual será colocada la escultura urbana. En la época contemporánea la multi disciplina es una herramienta que también debe de ser empleada en la generación de este tipo de proyectos, pues es de vital importancia entender a los habitantes para poder ofrecerles un arte pensado en ellos y para ellos. Es importante considerar que las urbes en la actualidad sufren cambios a una velocidad acelerada, y por ello, su nuevo arte público debe de acoplarse a ellas. Hasta el momento se tienen ejemplos de esculturas que no fueron planeadas para ser adecuadas a cambios de su entorno, lo cual es comprensible

pues en su momento, dichos cambios se realizaban con una dinámica distinta y principalmente con una velocidad considerablemente menor.

No se trata de coartar la creación artística pues perdería su propia esencia; sin embargo, si se debe de considerar el conocer para quién se está produciendo el arte público, pues este no es un arte que sea homogéneo, al igual que los grupos sociales no lo son.

La ruta de la amistad, y, la ruta del acero y el cemento han constituido dos magnos proyectos escultóricos en México. Existe un desfase temporal de 41 años entre la construcción de ambas rutas escultóricas y con la presente investigación se ha obtenido como resultado conocer que la valoración social de la Ruta de la amistad es mucho mayor que la Ruta del acero y el cemento. La segunda ruta inspiró su proyecto en el de la primera, sin embargo, no logró causar el mismo impacto y recepción. La principal diferencia radica en que la Ruta de la amistad tuvo una mejor planeación en aspectos de consideración a su entorno y a la población. Los usuarios de la ruta de la amistad, en específico los habitantes de las delegaciones Tlalpan y Coyoacán, han defendido en diversas ocasiones la salvaguarda de las esculturas. Cuando la ruta escultórica tuvo que ser desplazada, generó una gran polémica entre los habitantes, pues sentían que les quitaban algo que les pertenecía. Los trabajos finales que se realizaron para la reubicación lograron dar un nuevo espacio, que, si bien descontextualiza a las obras, si las mantiene en un espacio físico cercano a esas personas que las defendieron.

En cambio, la Ruta del acero y el cemento puso mayor énfasis en el aspecto artístico de las piezas, dejando a un lado el entorno y a la población de Monterrey. Como resultado, existe muy poco interés por la preservación de dichas piezas, y en el imaginario colectivo, no representaría ninguna pérdida si los habitantes no tuviesen más estas piezas.

Al conocer al público y su entorno, se puede generar un proyecto que sea armónico y que logre ser identificado por la población del lugar en el que es desarrollado. De esto se concluye que para cualquier tipo de trabajo que pretenda realizar un proyecto cultural, es indispensable que se considere a la población y al entorno; este debe de ser la

primera fase de cualquier objeto cultural. Cuando se toma en consideración a quién va dirigida la obra, se obtiene un producto que será mucho más valorado, que tendrá mayor aceptación y así se logrará tener un objeto patrimonial pues representa a un grupo específico. Si se observan los casos tanto nacionales como internacionales, las rutas escultóricas que han tenido mayor éxito son aquellas en las cuales si se ha considerado el gusto y la opinión de los habitantes.

En ningún momento se demerita a la escultura monumental “libre”, donde no se considera a los usuarios y la pieza es una representación de la estética del artista, sin embargo, para insertar un tipo de pieza de esta índole, también es necesario conocer al público y el espacio en el cual no será rechazada. Generalmente este tipo de obras se coloca en el exterior de empresas privadas, o bien no abarcarán parte significativa del entorno urbano. Es el caso de empresas privadas que compran obras para ornamentar sus espacios.

Al hablar de escultura urbana, se debe de considerar la libertad creadora del artista, sin embargo, el producto que desarrolla no es un objeto aislado ni independiente como otras piezas artísticas; la escultura urbana debe de ser un elemento cultural pues está creada para la población de un lugar específico. De esto, que, para la conservación de las esculturas urbanas, es indispensable considerar la preservación física de las piezas y la preservación de la memoria de la opinión pública en una línea de tiempo continua. El valor de un objeto patrimonial cultural se obtiene por la valoración social que se le impregna, a diferencia de los objetos de patrimonio artístico, donde no se requiere de la apreciación social para obtener su valor, pues un objeto artístico se acota exclusivamente a los aspectos estéticos. Se debe de generar un archivo de la memoria del patrimonio cultural que acompañe los catálogos físicos de las piezas patrimoniales. Dicho archivo de la memoria no debe de ser visto con un único registro, pues con el paso del tiempo se debe de incrementar con la memoria contemporánea de cada época.

Concluyo esta investigación afirmando que un patrimonio cultural que permite que su usuario se identifique, es un patrimonio que será conservado por la misma gente a través del tiempo.

A partir de la revisión de la propuesta del estudio de memoria desarrollada por Paul Ricoeur, se concluye que la posibilidad de referir la memoria colectiva más allá de la esfera de la experiencia personal, y cualquiera que sea la variedad de niveles en la que se pueda situar, radica en el poder comunicativo de los símbolos. Las esculturas urbanas se convierten en símbolos del entorno, que entonces forman parte de dicha memoria colectiva, pues dan un sentido de experiencia en una profunda red de reminiscencias meta personales. Así, en un extremo está la singularidad de la perspectiva que reúne toda experiencia colectivamente significativa en la red de recuerdos personales; en el otro extremo, la incorporación simbólica aumenta la memoria más allá de la esfera personal y le confiere un sentido que se comunica en una esfera común y pública. Por un lado, es posible confinar el acto de recuerdo tan completamente a la esfera de la experiencia personal que la profundidad de su sentido colectivo se desvanece. Por otro lado, incluso después de la desaparición de cualquier memoria personal y viva del acontecimiento, su incorporación simbólica puede seguir dando un poderoso significado a una experiencia colectiva posterior. Es por la integración de sus múltiples estratificaciones que la incorporación simbólica permite que la memoria colectiva perpetúe más allá de las vidas de quienes apreciaron directamente un acontecimiento en su articulación continua y cambiante.

Por lo tanto, la memoria colectiva debe de ser integrada por un análisis constituido a partir de las múltiples memorias individuales, que permitan amalgamar una memoria. En este sentido, la memoria de las esculturas urbanas se debe de ir integrando en etapas constituidas por fragmentos representativos de la individualidad, para lograr la memoria colectiva de las piezas a lo largo del tiempo. Recordando, como se analizó en el segundo capítulo de este trabajo, que la memoria colectiva propuesta por Maurice Halbwach, integra un espacio físico y un espacio metafórico, siendo este último donde se integran

las ideas de la sociedad, y es ahí precisamente, donde se propone incluir la valoración y la percepción social de las esculturas urbanas.

Con el método aquí propuesto, se pretende, lograr construir esa memoria colectiva que permitirá que la opinión pública de las esculturas sea escuchada y aumentada en transcurso del tiempo, evitando así que se reduzca hasta llegar a su desaparición. Ricoeur señaló que la investigación histórica reemplaza al hecho de recordar por medio de la documentación historiográfica, es decir reconstituyendo desde la propia imaginación. Ricoeur argumenta que la memoria puede formar parte de la imaginación, como bien se puede ver también en los textos de Montaigne, Pascal y Spinoza. Sin embargo, se corre el riesgo que “La memoria reducida a la rememoración, opera siguiendo las huellas de la imaginación”. (Ricoeur, 2000, pág. 21) La imaginación se concentra en aspectos posibles y utópicos, pero la memoria se enfoca en la realidad anterior. Ricoeur reflexiona sobre la herencia griega sobre la problemática de la memoria, y señala que en la filosofía socrática existen dos planteamientos. Por una parte, el que se enfoca a la representación de una cosa ausente, donde la imaginación envuelve a la memoria. Por otro lado, la representación de una cosa percibida con anterioridad problematiza la cuestión de la imagen en el recuerdo. De esto, para el caso concreto de la preservación de la memoria de las piezas escultóricas urbanas, se muestra importante generar un registro completo que permita la reconstrucción tanto visual como mental de las obras. En el caso de las personas que han visto directamente las piezas, podrán seguir la evolución de estas y mantener la verdad del momento vivido en el cual ellas participaron. Por otro lado, para las personas que tienen ausente dicha memoria, como es el caso de las futuras generaciones, es imprescindible ofrecerles un expediente completo, que les permita construir una memoria próxima a la realidad que deje poco de acción a una imaginación.

Por lo tanto, es importante no dejar la memoria de las esculturas urbanas en manos de la imaginación, pues preservar de manera idónea su memoria, es parte fundamental de la salvaguarda de nuestro patrimonio cultural.

También es importante señalar, que después del análisis realizado en esta tesis, se detecta que es muy importante trabajar de la mano con las instituciones encargadas de llevar a cabo la gestión cultural, pues a través de ellas se puede garantizar una conservación patrimonial adecuada, que incluya la visión de unificación de los elementos materiales e inmateriales planteados en este trabajo. México actualmente, ya ha ampliado significativamente sus legislaciones respecto al tema, pero aún queda un largo camino por recorrer. Sin embargo, es un área de oportunidad para generar nuevas leyes que cubran de una mejor manera las necesidades de la salvaguarda del patrimonio, y en este caso que se integren apartados que consideren específicamente la preservación de las esculturas urbanas en el país. Las instituciones responsables en cada Estado, en conjunto con las estipulaciones nacionales, pueden lograr que se realice un trabajo colaborativo, para que se planifiquen rutas escultóricas que cumplan con las características adecuadas y que respondan de manera positiva a las necesidades del entorno urbano y su sociedad. Así mismo, estas instituciones, deberán de responsabilizarse por dar seguimiento al catálogo de la memoria de las piezas, y de conformar un registro íntegro que guarde tanto los aspectos físicos de las piezas como esa memoria intangible que enriquece el sentido de las esculturas a través del recorrido de las diversas generaciones de la sociedad a través del tiempo.

ANEXOS

En los anexos, se integra una revisión tanto de la legislación patrimonial a nivel mundial como de la legislación nacional. Con esto se permite ampliar la comprensión de la formulación de las políticas culturales, para conocer lo ya establecido, pero también los vacíos y áreas de oportunidad para cubrir en el momento actual.

En estos anexos, se incluye la metodología desarrollada en la tesis para el estudio de los casos prácticos, y a partir de esto se pudo obtener un breve panorama de la opinión pública actual de las dos rutas escultóricas estudiadas. Esto ayudó al trabajo a reforzar la identificación de los aciertos y errores en la planeación de los proyectos artísticos.

A.1 Revisión del estado de la cuestión sobre legislación patrimonial.

Es de suma importancia para la presente investigación, hacer una revisión sobre el estado de la cuestión en materia de legislación patrimonial pues es necesario conocer las reglamentaciones bajo las cuales se encuentra el patrimonio. Se hace un estudio tanto de las legislaciones internacionales como nacionales, pues en México, la mayoría de las leyes para el tratamiento del patrimonio se acercan de inicio a estas.

A.1.1 Revisión de instrumentos normativos sobre la conservación del patrimonio cultural internacional.

En 1954 se reunió la *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado*, también conocida como *Convención de la Haya*. En un momento de postguerra, se reflexionó sobre la importancia de los monumentos en situaciones de conflictos armados. Estos monumentos llegan a ser opacados y pasan a segundo plano pues la prioridad de atención se enfoca en los daños ocasionados a las personas que radican en las zonas de combate. Sin embargo, los monumentos también tienen un valor representativo, pues son los que reflejan la identidad de los pueblos dañados, y estos son los que crean un lazo entre el pasado y el presente, así mismo son los encargados de vincular dicho presente con el futuro de las naciones. Dicha convención busca disminuir las consecuencias de las guerras sobre el patrimonio cultural, así como implementar medidas preventivas para su protección tanto en tiempos de conflicto como en tiempos de paz.

En 1962 en París se consolidó la *Recomendación relativa a la Protección de la Belleza y el Carácter de los Lugares y Paisajes*. Se considera la protección de los paisajes pues contribuyen a la vida artística, cultural y estética de los pueblos, además de representar un factor importante de la vida económica y social de las naciones.

En 1970, en París, se redacta la Convención sobre las Medidas que deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales.

En 1972 se redactó en París, el primer convenio sobre el tratamiento del patrimonio cultural contemporáneo en el marco de la *Convención sobre el patrimonio mundial, cultural, natural de la Organización de las Naciones Unidas* en París. Dicha convención ha sido de una relevancia enorme pues se estipula qué es patrimonio cultural y se estipulan sus clasificaciones. Con este primer documento, se inició el cuidado patrimonial mundial y dio pie a nuevos intereses por parte de estudiosos y gobiernos para desarrollar subsecuentes legislaciones y propuestas de conservación. La Convención de 1972 se redactó pues surgió la necesidad de proteger tanto el patrimonio cultural como el natural que cada vez estaban más amenazados de ser destruidos tanto por las causas naturales de degradación como por los cambios sociales y económicos que aceleran su desintegración.

En 1976, se firma en Nairobi la *Recomendación relativa a la salvaguardia de los conjuntos históricos o tradicionales y su función en la vida contemporánea*. Dicha recomendación se centra en la protección de conjuntos históricos que forman parte del medio cotidiano y que representan la presencia viva del pasado que dota de diversidad a la sociedad. Considera que los conjuntos históricos ofrecen diversidad de las creaciones culturales, religiosas y sociales, por lo cual su inserción en la vida social contemporánea es un factor básico del urbanismo y de la ordenación del territorio. Dichos conjuntos son parte indisoluble de la identidad de ciertas urbes. Esta primera recomendación contempla el uso social del patrimonio en la contemporaneidad.

En 1978 se redactó en París la *Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles*, la cual se interesa en proteger los bienes que están expuestos por intercambios culturales, mayores exhibiciones y aumento en la creación de museos.

En 1980 surgió en Belgrado, la *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*. Para ese momento las imágenes en movimiento fueron consideradas como una nueva forma de expresión representativa de la sociedad actual

donde se refleja cada vez más una mayor parte de la cultura contemporánea. El concepto de imágenes en movimiento se aplica a cualquier serie de imágenes registradas en un soporte. A partir de esta recomendación se abre la puerta hacia el intento de inclusión de formas contemporáneas de expresión cultural.

En 1995 surgió el *Convenio de UNIDROIT*, firmado en Roma en junio de 1995, sobre los Bienes Culturales Robados o Exportados Ilícitamente, donde se estipulan los caminos diplomáticos para la devolución de los bienes patrimoniales robados o ilegalmente exportados.

En 2001 se redactó en París la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático*, tomando en consideración la importancia del patrimonio cultural subacuático como parte del patrimonio cultural de la humanidad y buscando la protección y preservación de dicho patrimonio.

En 2003 se conformó en París la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, pues se considera importante la interdependencia entre el patrimonio cultural material, natural e inmaterial. La presente convención busca resaltar la importancia de la cultura inmaterial y su reconocimiento para sensibilizar, en el plano local, nacional e internacional.

En el mismo año de 2003 se realizó en París la *Declaración de la UNESCO relativa a la destrucción intencional del patrimonio cultural*. La destrucción intencional de los Budas de Bamiyan, que afectó a toda la comunidad internacional, dio pie a la conformación de esta declaratoria.

Para el mismo año de 2003 se redactó la *Carta sobre la preservación del patrimonio digital*, la cual busca la protección del patrimonio universal de libros, obras de arte y monumentos, así como el conocimiento conservado en forma documental digitalizado dentro del marco del programa “Memoria del mundo”.

En 2005 se generó en París la *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*, pues se valora la diversidad cultural como una característica

esencial de la humanidad y constituye un patrimonio común que debe preservarse pues genera un mundo rico y variado que aumenta la gama de posibilidades y valores humanos. Pretende fomentar un diálogo entre culturas y su intercambio más amplio y equilibrado en el mundo.

En 2011 surge *Recomendación sobre el paisaje urbano histórico, con inclusión de un glosario de definiciones*. Considera que los conjuntos históricos urbanos se han formado generación tras generación, por lo cual son un testimonio del quehacer humano a través del tiempo y el espacio. El patrimonio urbano es considerado en el marco de dicha recomendación como un capital social, cultural y económico caracterizado por las tradiciones y experiencias de la diversidad. Así mismo en el glosario se divide el patrimonio urbano en tres categorías:

- Patrimonio monumental de excepcional valor cultural.
- Los elementos del patrimonio que no son excepcionales, pero están presentes de forma coherente y relativamente abundante.
- Los nuevos elementos urbanos que se deben tener en cuenta, por ejemplo: la configuración urbanística; los espacios abiertos: calles, espacios públicos al aire libre; las infraestructuras, las redes físicas y los equipamientos urbanos.

De los años 70 al presente, se han gestado lentamente propuestas para el caso particular del patrimonio actual. En el caso de los registros, a lo largo de muchas de las legislaciones se hace notar su importancia, sin embargo, ninguna se detiene a estudiar y determinar cuáles son las condiciones para obtener un registro adecuado.

El tema de los registros ha sido poco tratado a lo largo de la historia de la conservación del patrimonio cultural, se limitan a remarcar la necesidad de éstos, pero sin profundizar en sus características. Actualmente se ve la necesidad de generar registros estudiados en base a análisis exhaustivos del patrimonio y sobre todo lo que compete a esta investigación, es lo concerniente al estudio del sentido que la sociedad brinda a su

patrimonio. A lo largo de los años de estudio de la conservación patrimonial, se ha evidenciado la necesidad de mantener el contexto de dicho patrimonio, pues sin éste, todo patrimonio quedaría desnudo y sin sentido. No solamente se trata de salvaguardar los objetos físicos, sino también su memoria y uso original.

El objeto de estudio de esta investigación se ha ido construyendo desde los años 70, proceso durante el cual ha sufrido grandes avances en aspectos globales, y algunos pequeños y lentos pasos en lo referente a lo contemporáneo. Siempre hablar de la contemporaneidad representa una mayor dificultad, pues aún está en desarrollo y sin lugar a duda es de mayor facilidad tratar temas de momentos pasados en los cuales existen numerosos registros y estudios. El tema particular de la captura del sentido que la sociedad brinda a su patrimonio, hoy en día no se encuentra desarrollado. Si bien, existen algunos estudios preliminares que ya demarcan la importancia de la unión de los estudios de la memoria de una sociedad ligados a su patrimonio.

A.1.2 Revisión de instrumentos normativos sobre la conservación del patrimonio cultural nacional.

En dichas leyes, se indican las formas generales para el tratamiento del patrimonio cultural y en México se estipula en la Constitución una clasificación del patrimonio dividido por un periodo de tiempo en el que fue creado. Sin embargo, se omitía el caso del patrimonio contemporáneo, llegando tan sólo a cubrir el siglo XIX y principios del XX.

Hablar de patrimonio cultural contemporáneo trae a colación términos y políticas recientes. El patrimonio cultural es considerado, en su gran mayoría, como aquel que ha tenido un largo camino en la historia. ¿Pero qué sucede con el patrimonio de reciente creación? El patrimonio actual por ser fresco en muchos casos no es contemplado para ser conservado y en la mayoría de las cartas que institucionalizan las políticas para la conservación se omite por completo a este patrimonio. Sin embargo, estudiar el presente y su patrimonio ofrece posibilidades ricas para la salvaguarda de los sentidos originales

de las obras. Es claro que hay que tener en cuenta que todo patrimonio es mutable, tanto en sentido físico como en su percepción ideológica. Hoy, la sociedad mexicana convive con su patrimonio histórico que le fue legado por sus antepasados. Ellos en su momento lo vivieron y lo percibieron de una manera distinta a la cual nosotros lo vivimos hoy. De igual manera sucederá con nuestro patrimonio actual y los futuros usuarios. Es por esto importante llevar un registro completo que integre contenidos no solo físicos, sino también contenidos ideológicos, perceptivos y de entorno. El concepto de un registro de seguimiento podría sonar como evidente, desafortunadamente la misma historia nos muestra que hasta ahora no se le ha dado la debida importancia a tales registros.

Cuando se estudia el patrimonio cultural, generalmente los especialistas en abordarlo son los arqueólogos y los historiadores quienes tienen la tarea de recapitular la historia de los objetos dependiendo del periodo al cual pertenecieron. La labor que hacen estos profesionales es de gran valor, sin embargo, siempre se enfrentan a la problemática de las suposiciones y a la diferencia de vivencia en el tiempo. Tanto arqueólogos como historiadores deben de tomar una distancia crítica con su tiempo para poder entender el momento en el cual se crearon esos objetos. Al final de estas investigaciones se pueden obtener datos concretos pero que de manera concluyente no pueden reconstruir en su totalidad el sentido estricto original pues se cae en especulaciones apoyadas en evidencias físicas y/o relatos escritos.

Hasta el momento, las instituciones encargadas del registro patrimonial en México no han tenido en consideración ciertos aspectos para la comprensión de la individualidad del patrimonio. Para la sociedad contemporánea, es indispensable tomar en cuenta su propia visión, y que ésta sea heredada al futuro. Las instituciones correspondientes no han prestado la atención necesaria para la realización de los registros del patrimonio. Un registro es una herramienta esencial para la transmisión y preservación de la memoria, desafortunadamente hasta hoy no se ha tomado la debida importancia de la construcción correcta de los registros.

En el caso particular de México, la conservación del patrimonio se fragmenta conforme a su temporalidad y en base a esto se delega su preservación a diferentes instituciones. En la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas arqueológicas, históricos y Artísticos de mayo de 1972, el patrimonio cultural se ordena en tres categorías: Patrimonio arqueológico, es todo testimonio material creado y/o producido antes del establecimiento de la cultura hispánica. Este patrimonio está bajo el resguardo del INAH; Patrimonio histórico, son todos los vestigios producidos a partir del establecimiento de la cultura hispánica o traídos por los españoles, los monumentos históricos muebles e inmuebles son producto, en su generalidad, del siglo XVI al XIX. Este segmento también se encuentra bajo el resguardo del INAH; Patrimonio artístico, todos aquellos bienes muebles e inmuebles producidos en el siglo XX, recae el resguardo en el INBA. Desde hace 20 años, el INAH ha desarrollado un programa de identificación y catalogación de Monumentos históricos, cubriendo hasta la fecha la mayoría de los estados. Sin embargo, dicho catálogo, sin demeritar su gran valor, se limita a ser un catálogo meramente material. Por otro lado, el patrimonio etnológico en México si ha tenido un mayor acercamiento con la conservación del patrimonio inmaterial, pues se ha trabajado la salvaguarda de la memoria de los pueblos a través de sus cualidades no tangibles. Estos trabajos son un ejemplo por seguir para el rescate del patrimonio material contemporáneo de México.

Es indispensable revisar el marco jurídico en los Estados Unidos Mexicanos, pues en este se plasman las legislaciones en las que se basan las principales investigaciones culturales del país. Hablar de patrimonio cultural contemporáneo trae a colación términos y políticas recientes.

México desde los inicios ha adoptado los parámetros estipulados en las legislaciones internacionales. La UNESCO se ha encargado de generar los principios básicos referentes a la conservación patrimonial y año con año incita a todos los países a unirse proponiendo nuevos registros patrimoniales. Sin embargo, es cierto que el patrimonio cultural es indiscutiblemente individual y cada uno se debe analizar de manera aislada en relación con el país, estado, sociedad, cultura, etc. en el cual se encuentra

inmerso. Es por tal motivo que los Estados mexicanos han formulado sus propias legislaciones adecuando las leyes internacionales a sus propios casos y agregando las consideraciones pertinentes. En nuestro país es frecuente que uno de los principales factores para ser considerados en la conservación patrimonial, es respetar el valor de las etnias y grupos indígenas; de esto es evidente que se busca respetar y preservar la memoria interpretada desde cada pueblo.

En México, se cobra la debida importancia para la salvaguarda de la memoria de los diversos grupos culturales, sin embargo, aún no se ha logrado implementar un sistema global que integre dicha memoria aunada a su patrimonio cultural tangible contemporáneo. Un avance al respecto fue que en la Ciudad de México durante el año 2000 se decretó la Ley de salvaguarda del patrimonio urbanístico, arquitectónico de la Ciudad de México. En dicha ley se amplía el concepto de patrimonio cultural agregando sus características no tangibles; ya se toma en consideración los aspectos intangibles que reflejan cómo vive un grupo humano específico de una ciudad. Con esto se permite el análisis y resguardo pertinente de los factores propios de una sociedad urbana y que son reflejados en su patrimonio. Afortunadamente la problemática más grande con la que se ha topado el objeto de estudio empieza a ser superado, pues ya no solamente se legisla el patrimonio antiguo, sino que también el contemporáneo ya es valorado por sí mismo. Sobre todo, ya se tiene la intención de tener un patrimonio interpretado mediante sus registros, sí bien aún no se cuenta con una teoría propia o metodologías fuertes, ya salen a la luz los primeros estudios que formaran parte para la conservación de la memoria y el patrimonio cultural contemporáneo de nuestra época.

En el estado de Nuevo León en el año de 2009 se implementó la *Ley de desarrollo urbano del Estado de Nuevo León*. La cual busca establecer las bases para la concurrencia y coordinación entre el Estado y los Municipios para la ordenación y regulación de los asentamientos humanos en el territorio del Estado. Así mismo busca fijar las normas básicas para planear y regular el ordenamiento territorial de los asentamientos humanos y la fundación, crecimiento, conservación y mejoramiento de los centros de población.

Por último, es importante revisar las políticas culturales en los planes de desarrollo de cada sexenio, pues se hacen modificaciones y en ciertas etapas llegan a ser cambios significativos. Por ejemplo, en el programa nacional de cultura 2007-2012, se estipula el seguimiento del registro y la catalogación del patrimonio cultural inmueble, mueble y documental del país; sin embargo, tan sólo se plantea una fase inicial que abarca la recopilación física, no así el análisis intangible de dicho patrimonio.

Como se puede ver, el patrimonio cultural contemporáneo y en especial lo referente a lo urbano es un tema relativamente nuevo para las ciencias sociales. Se trata de un selecto pasado edificado, cuya construcción social se produce en el marco de relaciones de poder, de la expansión urbana y de la disputa por el territorio; y como tal es objeto de estudio por parte de urbanistas, sociólogos, antropólogos, geógrafos, historiadores, etcétera.

A.2 Estrategia metodológica

El método que fue empleado en este trabajo fue construido específicamente para cubrir las necesidades de la investigación. Se desarrollaron 3 fases que permiten lograr una aproximación teórica y práctica al problema de estudio. A continuación, se describe cada una de las fases.

Fase I

En esta etapa se emplean primordialmente fuentes secundarias de carácter bibliográfico y hemerográfico.

Acción	Herramientas
Recopilación de información histórica sobre la escultura pública de la Ciudad de México y la Ciudad de Monterrey.	Bibliografía, hemerográfica, recursos electrónicos.

Análisis y síntesis de los datos relevantes.	Procesamiento de la información recopilada.
--	---

Fase II

Elaboración de un estudio de campo directamente en contacto con las obras y los usuarios, recabando fuentes primarias. Recopilación de información cualitativa por medio de encuestas a los usuarios obteniendo opiniones de público de relevante importancia para la investigación.

Acción	Herramientas
Diseño de metodología para la recopilación de información de opinión pública.	Metodología basada en encuestas de investigación social.
Aplicación de encuestas en el DF y en Monterrey.	Empleo de método estadístico.
Grafica de resultados	Encuestas.

Fase III

Cruce entre los datos primarios y los secundarios, lo cual permite llegar a un análisis profundo del tema establecido.

Acción	Herramientas
Contrastar la información obtenida en la primera fase con la información de la segunda fase.	Bibliografía, hemerografía, recursos electrónicos, encuestas.

HERRAMIENTAS

- Recopilación y análisis de material bibliográfico.

- Técnicas estadísticas: Conjunto de ítems o proposiciones utilizados para cuantificar características o variables del comportamiento social. La opinión pública como fenómeno social permite medir, cuantificar y cualificar actitudes y opiniones de un grupo humano en torno a un objeto de interés común.
- Cruce de información teórica y práctica para obtención de conclusiones.

A.2.1 Metodología de encuestas para la aplicación de encuestas entorno a la apreciación social de la escultura urbana en la Ciudad de México y Monterrey.

Para la adquisición de datos se utilizan dos clases de métodos que son complementario: los métodos subjetivos que reflejan datos cualitativos y los métodos objetivos con los que se obtiene información cuantitativa. Dentro de los métodos subjetivos la técnica más habitual es la de la encuesta, la cual nos permite obtener información sobre un problema o un aspecto de éste, a través de una serie de preguntas, previamente establecidas, dirigidas a las personas implicadas en el tema del estudio. Por lo tanto, la encuesta es la herramienta empleada en esta investigación para la obtención de datos cualitativos en torno a la apreciación social de la escultura urbana en la Ciudad de México y Monterrey.

Por medio de estas encuestas se obtendrá la opinión pública de los usuarios primarios la cual en una siguiente fase será confrontada con la opinión oficializada de ambas rutas escultóricas. Con esta herramienta se conoce la opinión pública de los usuarios, y que vista a una prospección a largo plazo puede ser utilizada también para hacer partícipe al usuario en la preservación de la memoria inmaterial del patrimonio cultural.

Ventajas de la aplicación de encuestas.

- Planifica las preguntas que se realizarán, asegurando que se solicite la información que se busca obtener.

- Es un método económico y sencillo que permite ser aplicado de forma masiva a un amplio universo de individuos.
- En el caso de variables complejas, la encuesta permite desglosar estas variables en distintas preguntas con el objetivo de obtener información más precisa.
- Se integran preguntas abiertas y cerradas, generando así un cuestionario diseñado especialmente para la obtención de datos de opinión pública enfocados a datos de apreciación artística.
- La encuesta da una información puntual, por lo que los datos que se obtienen están sometidos a cambios en el tiempo. Dicha característica ayuda a fortalecer el objetivo de la tesis, el cual busca demostrar que la apreciación y valoración de las esculturas urbanas es modificable conforme al tiempo y los usuarios.
- Los datos obtenidos en la encuesta permiten la comparación con otras investigaciones sobre el tema.



. 1 Ciclo de ejecución de una encuesta. (ITESM, 2005)

Definición del objetivo.

El objetivo de estas encuestas es conocer la opinión de los ciudadanos representativos de la población, es decir, los individuos que tienen un contacto frecuente con las esculturas estudiadas. Se busca obtener información cualitativa respecto a la apreciación social de la escultura urbana. Se investiga con qué frecuencia los individuos están en contacto con las obras, saber si conocen las esculturas y que emitan un juicio de valor con respecto a las piezas artísticas para conocer el gusto social del momento en que se aplica la encuesta.

La finalidad de la recopilación de esta información se centra en poder reunir estadísticamente los datos necesarios que reflejen una opinión certera sobre la valoración social de la escultura urbana en la Ciudad de México y en Monterrey. Con la recopilación de esta información se puede generar la construcción de la memoria inmaterial colectiva de las esculturas urbanas

Formulación del problema.

Antes de elaborar un cuestionario hay que saber qué es lo que se va a estudiar. Para ello es necesario que se haga un planteamiento claro delimitándolo tanto como sea posible. La conservación del patrimonio cultural por muchos años ha sido dividida en dos grandes bloques que son el patrimonio material y el patrimonio inmaterial, sin embargo, estos dos elementos deben de ser unidos para conservar de forma global el patrimonio cultural. En la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial emitida por la UNESCO en 2003 se especifica que “Considerando la profunda interdependencia que existe entre el patrimonio cultural inmaterial y el patrimonio material cultural y natural”. En esta convención, la concepción del patrimonio va más allá de la mera preocupación material de los bienes tangibles; se integra la inmaterialidad patrimonial como punto integrador entre la relación de lo material y lo inmaterial.

Cuando se habla de conservación patrimonial, automáticamente se piensa en la preservación material de los bienes y se deja un hueco en los aspectos intangibles que rodean las obras, tales como los usos sociales que le son dados y la opinión pública que los rodea. En este caso no se conoce la opinión de los ciudadanos con respecto a las obras con las que convive con una gran frecuencia en su vida cotidiana. La memoria patrimonial generalmente se ha construido desde los puntos de opinión institucional o gubernamental, lo cual se aleja diametralmente de la valoración que la sociedad le da a su patrimonio cultural.

Estudiar piezas con carácter artístico no es sencillo, pues se pueden emitir juicios de valor subjetivos y dichos datos arrojados deben de ser englobados de una forma representativa para conocer la opinión del público.

Definición de variables.

Las variables son los aspectos de la realidad que influyen en el problema. Se tratará, pues, de especificar estos aspectos y ver cuáles de ellos son determinantes en cada situación. Los aspectos determinantes son las variables independientes. Las variables para este caso concreto se refieren a dos aspectos particulares: 1- La información solicitada en el cuestionario se divide en abierta y cerrada, pues con la información abierta se recaban los datos de valoración, y con la información cerrada se delimita la información cuantitativa que sirve como referencia de los datos cualitativos. 2.- Se considera como variable el tipo de público al que se va a encuestar. Se busca tener la información de los usuarios primarios, los cuales a su vez se dividen por individuos que viven cerca de las esculturas urbanas estudiadas, los individuos que laboran o estudian en la zona perimetral, y por último se debe así mismo considerar a los individuos que transitan con frecuencia en la zona por diversos motivos.

¿Quién es encuestado?

Para seleccionar al grupo de personas encuestadas, se toma en cuenta dos factores: La ubicación de su residencia y la ubicación de su trabajo o escuela. Es importante que la gente que responda este cuestionario viva o labore alrededor de la ubicación de las esculturas, con la finalidad de obtener la información de los usuarios primarios, es decir, el público que convive de manera cotidiana o muy frecuente con las obras estudiadas. Los públicos que no serán considerados para este muestreo son el secundario, el cual convive ocasionalmente, y el público terciario quien tan sólo ha disfrutado la obra en una sola ocasión.

El público encuestado será de ambos sexos y el rango de edad empieza en un mínimo 18 años y sin un límite de máximo de edad. Se delimitó este rango de edad pues en México la mayoría de edad se estipula a los 18 años pues “en el ordenamiento jurídico, la mayoría de edad es una condición para determinar la plena capacidad jurídica de la persona que consta en alcanzar una edad cronológica establecida. La figura está motivada en la necesidad de que la persona haya adquirido una madurez intelectual y física suficiente como para tener una voluntad válida para obrar algunos actos que antes no podía por sus carencias nombradas.” (Porrua, 2013, pág. 170)

Diseño del cuestionario.

Un cuestionario es un conjunto de preguntas que tiene como finalidad la obtención de los datos necesarios para una investigación. Para su elaboración se parte de las variables y los indicadores establecidos en fases anteriores, construyendo una batería de preguntas para cada variable. Hay dos criterios a cumplir: primero, la eficacia para la investigación de cada pregunta (si la posible respuesta a la misma aporta datos de interés para el estudio que se está realizando); segundo, si el número de preguntas que se hace para cada tema es el suficiente (no conviene que el cuestionario sea tan largo que canse al encuestado, ni tan corto que no aporte datos suficientes al estudio). En el caso concreto de la presente encuesta se definió que el número de preguntas fuera de 8, pues engloban toda la

información buscada. El cuestionario está diseñado para ser breve y conciso en la obtención de la información.

Muestreo casual.

Es la técnica más utilizada por las televisiones, radios y empresas de investigación de mercado. Se trata de entrevistar a personas de forma casual. Generalmente el entrevistador se sitúa en la calle y pregunta a las personas que pasan cerca de él. También se realiza por teléfono. En el caso específico de esta encuesta, se realiza muestreo casual en la calle.

Pre-test.

El objetivo es comprobar que la encuesta funciona. Para ello, se selecciona un grupo reducido de personas en el que estén representados los diferentes sectores sociales que conforman la muestra y se les entrevista con el cuestionario inicial. Los objetivos de esta entrevista deben ser: ver qué le falta o qué le sobra al cuestionario (es decir, si el cuestionario es realista); comprobar la redacción de los enunciados (si el encuestado entiende claramente lo que se le pregunta); y comprobar si las respuestas múltiples se adecuan a lo que el encuestado responde de una forma espontánea.

Zona de residencia, laboral o de tránsito del público primario de la Ruta de la amistad, México, D.F.

Definición de la superficie territorial a ser encuestada.

Para definir el perímetro donde se aplicarán las encuestas, se toma como dato base la longitud de la disposición de las esculturas de forma lineal en la ruta. En el caso de la Ruta de la Amistad, tiene una longitud en su disposición original de 17 km a lo largo de Insurgentes Sur y Periférico. Esto da por resultado un total de 227 km² de perímetro. Este resultado se obtiene sacando el área de la circunferencia de los 17 km de la disposición de las esculturas.

Fórmula para la obtención del área: $A = \Pi r^2$

$$A = (3.1416) (8.5)^2 \quad A = 226.98$$

Redondeando $A = 227 \text{ km}^2$

La superficie total del territorio de la Ciudad de México es de 1495 km², por lo que 227 km² representan el 15.18% del territorio de la Ciudad de México.

Superficie territorial por encuestar 15.18%

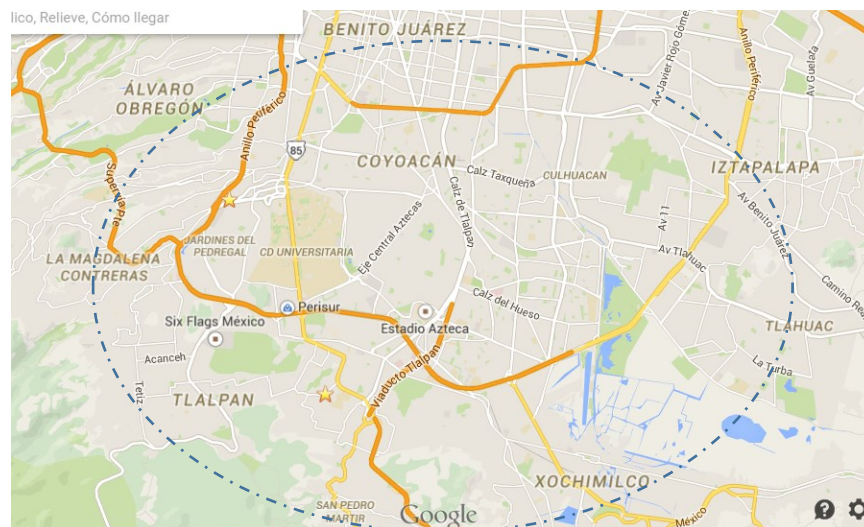
Definición del universo poblacional a ser encuestado

Para el diseño de esta encuesta, se define al universo poblacional con respecto al área territorial que rodea la ruta escultórica.

Considerando que el DF tiene una población de 8,851,000 de habitantes, el 15.18% de dicha población es de 1,343,581.8 habitantes.

Posibles encuestados = 1,343,581.8 habitantes.

Zona de residencia o de tránsito del público primario de la Ruta de la amistad, CDMX.



2 Imagen 1 Perímetro de encuesta en la Ciudad de México. (2015) Obtenido de Google maps e imagen trabajada por Dali Logbo



Imagen 1 Imagen 1 Perímetro de encuesta en la Ciudad de México. (2015) Obtenido de Google maps e imagen trabajada por Dali Logbo

El perímetro donde se realiza la encuesta la Ciudad de México comprende:

Delegación Tlalpan (zona norte y noroeste)

Delegación Coyoacán (zona sur)

Delegación Álvaro Obregón (zona oeste)

Delegación Magdalena Contreras (zona oeste)

Delegación Iztapalapa (zona este)

Delegación Xochimilco (zona norte)

Determinación de la cantidad de individuos a ser encuestados.

Fórmula para saber el tamaño de la muestra:

$$n = \frac{k^2 N p q}{e^2(N-1) + k^2 p q}$$

n= Tamaño de la muestra

k=nivel de confianza

N= Tamaño de la población (posibles encuestados)

p= Proporción de individuos que poseen la característica de estudio.

q= Proporción de individuos que no poseen la característica de estudio.

Valores:

Valor de k	1,15	1,28	1,44	1,65	1,96	2,24	2,58
Nivel de confianza	75%	80%	85%	90%	95%	97,5%	99%

k= 1,96 (lo cual equivale al 95% de confiabilidad)

N= 1,343,581.8 (individuos)

Cantidad de individuos que representan la cuarta parte de la población de la ciudad de México la cual tiene un total de 8,851,000 de habitantes (INEGI, 2010). Se determinó que se tomaría en consideración al 15.18% de la población en función del perímetro que rodea la zona geográfica que abarca la distribución de las esculturas de la Ruta de la amistad a lo largo de los 17 km de su disposición original en Insurgentes Sur y Periférico).

p= 0.5

(Este dato es generalmente desconocido y se suele suponer que $p=q=0.5$ que es la opción más segura.)

$$q = 1 - p$$

$$e = 0.03$$

(3% de error muestral)

Por lo tanto:

$$n = \frac{(1.96)^2 (1,343,581.8) (0.5) (0.5)}{(0.03)^2 (1,343,581.8 - 1) + (1.96)^2 (0.5) (0.5)}$$

$$n = \frac{1,290,375.96072}{1,210.18312} \quad n = 1066.2650$$

La cantidad de encuestas que se debe de realizar en la Ciudad de México es de 1066 para tener un 95% de confiabilidad en la obtención de datos fehacientes y con un margen de error del 3%.

Zona de residencia, laboral o de tránsito del público primario del Acero y el cemento, Monterrey, Nuevo León.

Definición de la superficie territorial a ser encuestada

Para definir el perímetro donde se aplicarán las encuestas, se toma como dato base la longitud de la disposición de las esculturas de forma lineal en la ruta. En el caso de la Ruta del acero y el cemento, tiene una longitud de 9 km a lo largo del río Santa Catarina. Esto da por resultado un total de 64 km² de perímetro. Este resultado se obtiene sacando el área de la circunferencia de los 9km de la disposición de las esculturas.

Fórmula para la obtención del área: $A = \Pi r^2$

$$A = (3.1416) (4.5)^2 \quad A = 63.6174$$

Redondeando $A = 64 \text{ km}^2$

La superficie total del territorio de Monterrey es de 894 km², por lo que 64 km² representan el 7.15% del territorio de la Ciudad de Monterrey.

Superficie territorial por encuestar 7.15%

Definición del universo poblacional a ser encuestado

Para el diseño de esta encuesta, se define al universo poblacional con respecto al área territorial que rodea la ruta escultórica.

Considerando que Monterrey tiene una población de 1, 136, 000 de habitantes, el 7.15% de dicha población es de 81,224 habitantes.

Posibles encuestados= 81, 224 habitantes.

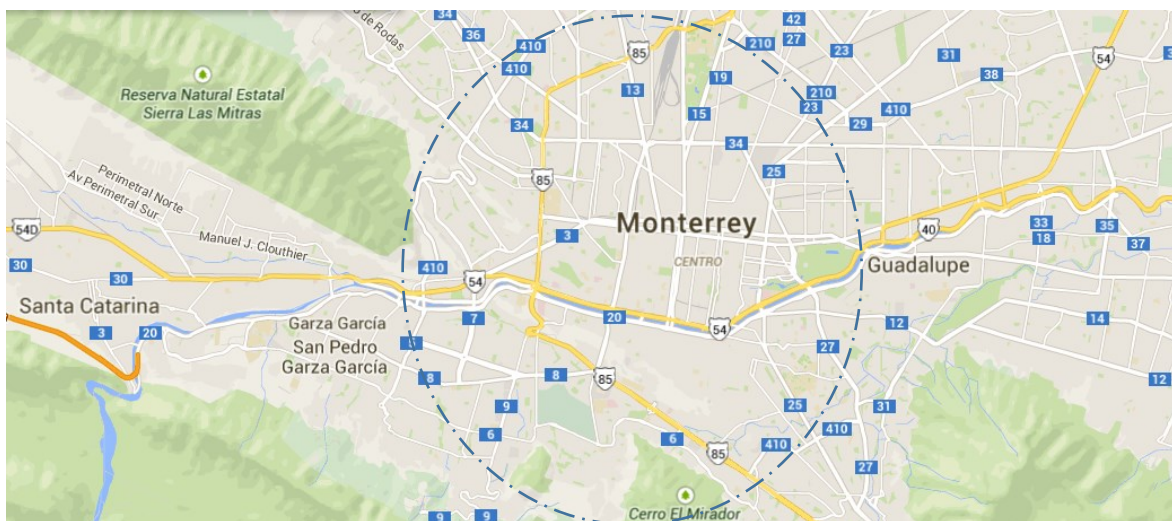


Imagen 2 Área de muestreo de encuestas en la Ciudad de Monterrey, Nuevo León. (2015) Mapa tomado de Google Maps y trabajado por Dalí logbo



Imagen 3 Área de muestreo de encuestas en la Ciudad de Monterrey, Nuevo León. (2015) Mapa tomado de Google Maps y trabajado por Dali logbo

El perímetro donde se realiza la encuesta en Monterrey comprende:

Colonia Centro

Colonia Garza García

Colonia Santa Catarina

Parque fundidora

Macroplaza

UANL

Determinación de la cantidad de individuos a ser encuestados.

Fórmula para saber el tamaño de la muestra:

$$n = \frac{k^2 N p q}{\quad}$$

$$e^2(N-1) + k^2 p q$$

n= Tamaño de la muestra

k=nivel de confianza

N= Tamaño de la población (posibles encuestados)

p= Proporción de individuos que poseen la característica de estudio.

q= Proporción de individuos que no poseen la característica de estudio.

Valores:

Valor de k	1,15	1,28	1,44	1,65	1,96	2,24	2,58
Nivel de confianza	75%	80%	85%	90%	95%	97,5%	99%

k= 1,96 (lo cual equivale al 95% de confiabilidad)

N= 81,224 (individuos)

Cantidad de individuos que representan el 7.15% de la población de la ciudad de Monterrey la cual tiene un total de 1 136 000 de habitantes. (INEGI, 2010) Se determinó que se tomaría en consideración este porcentaje de la población en función del perímetro que rodea la zona geográfica que abarca la distribución de las esculturas de la ruta del Acero y el cemento a lo largo de los 9 km del río Santa Catarina.)

p= 0.5

(Este dato es generalmente desconocido y se suele suponer que p=q=0.5 que es la opción más segura.)

q= 1 - p

$$e = 0.03$$

(3% de error muestral)

Por lo tanto:

$$n = \frac{(1.96)^2 (81,224) (0.5) (0.5)}{(0.03)^2 (81,224 - 1) + (1.96)^2 (0.5) (0.5)}$$

$$n = \frac{78,007.5296}{74.0611}$$

$$n = 1053.28$$

La cantidad de encuestas que se debe de realizar en Monterrey es de 1053 para tener un 95% de confiabilidad en la obtención de datos fehacientes y con un margen de error del 3%.

A.2.2 Encuesta de apreciación social de esculturas urbanas, “Ruta de la amistad”, México, D.F.

Edad

Sexo

Ocupación

Zona habitacional

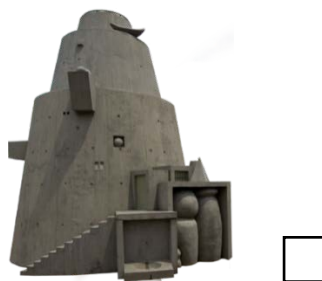
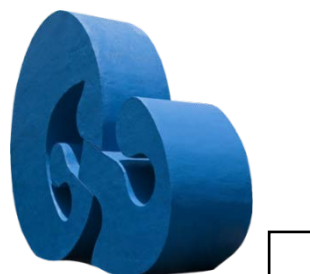
Zona laboral / escolar

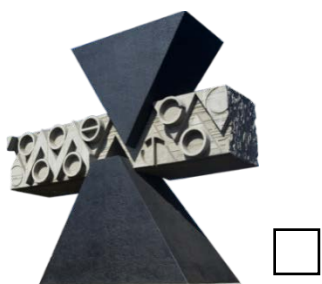
1. Indique tres palabras en las que piensa cuando escucha escultura urbana.

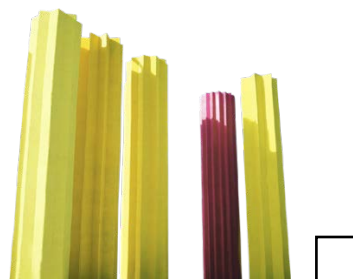
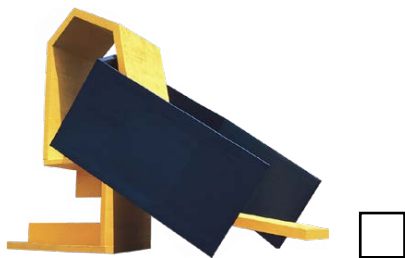
2. Indique cuál es su ruta de tránsito diaria.

3. Describa qué esculturas ve a diario.

4. De las siguientes esculturas marque con una X las que conoce.







5. De las esculturas que señaló, indique qué representa para usted cada una.

6. ¿Considera que estas esculturas se deben de preservar?

SI

NO

¿Porqué?

7. En una escala de 0 a 10, donde 0 es nada importante y 10 muy importante ¿Qué tan importante es para usted la existencia de esculturas urbanas en el DF?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

8. En una escala de 0 a 10, donde 0 es nada importante y 10 muy importante ¿Qué tan importantes son para usted las esculturas de la Ruta de la Amistad?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

A.2.3 Encuesta de apreciación social de esculturas urbanas, “Ruta del acero y el cemento”, Monterrey, Nuevo León.

Edad

Sexo

Ocupación

Zona habitacional

Zona laboral / escolar

1. Indique tres palabras en las que piensa cuando escucha escultura urbana.

2. Indique cuál es su ruta de tránsito diaria.

3. Describa qué esculturas ve a diario.

4. De las siguientes esculturas marque con una X las que conoce.









5. De las esculturas que señaló, indique qué representa para usted cada una.

6. ¿Considera que estas esculturas se deben de preservar?

 SI

 NO

¿Porqué?

7. En una escala de 0 a 10, donde 0 es nada importante y 10 muy importante ¿Qué tan importante es para usted la existencia de esculturas urbanas en Monterrey?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

8. En una escala de 0 a 10, donde 0 es nada importante y 10 muy importante ¿Qué tan importante son para usted las esculturas de la Ruta del acero y el cemento?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

A.3 Análisis comparativo de los resultados de las encuestas de opinión pública de ambas rutas.

Las encuestas de opinión pública fueron aplicadas a la población de la Ciudad de México y de Monterrey entre junio de 2014 y junio de 2015. Los resultados obtenidos son los siguientes:

A.3.1 Opinión pública Ruta de la amistad, México, D.F.

1. Indique tres palabras en las que piensa cuando escucha escultura urbana.

Esculturas grandes (47 %)

Arte en las calles (31 %)

Decoración de la ciudad (22 %)

2. Indique cuál es su ruta de transito diaria.

De Periférico sur a Periférico norte (35 %)

De Insurgentes sur a Periférico norte (33 %)

De Periférico sur a Insurgentes norte. (32%)

3. Describa qué esculturas ve a diario.

Las esculturas que tienen una mayor afluencia de público diario son las que se encuentran colocadas en el trébol de Insurgentes sur y Periférico Sur. Este es un punto importante de cruce de las dos vialidades. Las esculturas más recordadas son:

Muro articulado (49%)

Torre de los vientos (15%)

Reloj solar (14%)

Tertulia de gigantes (11%)

Otros (11%)

4. De las siguientes esculturas marque con una X las que conoce.

Las esculturas que tienen un bajo índice de memorización en la población son las que se encuentran aisladas de las vialidades principales. Sin embargo, la escultura de Alexander Calder, Sol naciente, es una de las esculturas con mayor índice de memorización a pesar de que se encuentra aislada; al estar colocada en la explanada del Estadio Azteca, se ha convertido en una escultura icónica para la población aficionada al fútbol en la Ciudad de México.

Las esculturas que tienen mayor índice de memorización son las que son apreciadas con frecuencias por el público.

Muro articulado (32%)

Sol naciente (22%)

Torre de los vientos (16%)

Reloj solar (13%)

Tertulia de gigantes (10%)

Otras (7%)

5. De las esculturas que señaló, indique qué representa para usted cada una.

Muro articulado: Una escalera al cielo, movimiento de franjas, muy bonita, es agradable verla.

Sol naciente: Es un icono del estadio, es la fuerza del pueblo, es el sol de Tlalpan, es bonita, es de todos, no sería lo mismo el estadio Azteca sin esa escultura.

Torre de los vientos: es una estructura interesante, no se para que sirve, me llama la atención, es la representación de la modernidad.

Reloj solar: pirámides de colores, es la unión del pueblo, es parte de mi delegación, es un icono del centro comercial Perisur, es un espacio relajante.

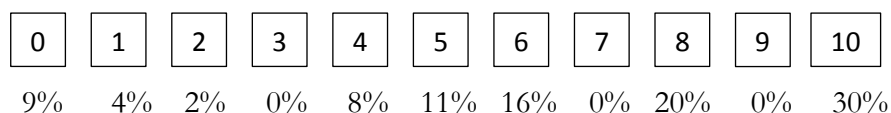
Tertulia de gigantes: Es una ciudad en escala, son construcciones futuristas, Es un juego para armar, es la representación de los antepasados.

6. ¿Considera que estas esculturas se deben de preservar?



¿Por qué? Es parte de nuestra ciudad 63%, Son la memoria de los juegos olímpicos 21%, son bellas 13%, otros 3%

7. En una escala de 0 a 10, donde 0 es nada importante y 10 muy importante ¿Qué tan importante es para usted la existencia de escultura urbana en el DF?



El 23% considera que no es importante.

El 11% le es indiferente.

El 66% considera que si es importante.

8. En una escala de 0 a 10, donde 0 es nada importante y 10 muy importante ¿Qué tan importante son para usted las esculturas de la Ruta de la amistad?



9% 2% 1% 0% 0% 16% 2% 20% 8% 18% 24%

El 12% considera que no es importante.

El 16% le es indiferente.

El 72% considera que si es importante.

En la Ciudad de México la mayoría de la población valora las esculturas de la Ruta de la amistad y considera que si se debe de invertir para conservarlas pues son parte de su Ciudad.

A.3.2 Opinión pública Ruta del acero y el cemento, Monterrey, Nuevo León.

1. Indique tres palabras en las que piensa cuando escucha escultura urbana.

Decoración de la calle (33 %)

Arte en las calles (16 %)

Algo que termina siendo basura (22 %)

Algo inservible (24%)

Otros (5%)

2. Indique cuál es su ruta de transito diaria.

De Av. Constitución a Autopista Reynosa-Monterrey (26 %)

De Av. Ignacio Morones Prieto a carreta Miguel Alemán (22 %)

De Periférico de Monterrey a Autopista Reynosa- Monterrey. (24%)

De Avenida Fidel Velázquez a Avenida Universidad (14%)

De Avenida Ignacio Morones Prieto a Avenida Eugenio Garza Sada Sur (14%)

3. Describa qué esculturas ve a diario.

Las esculturas que tienen una mayor afluencia de público diario son las que se encuentran colocadas directamente sobre el costado de las vialidades.

Evanescencia (37%)

Mirada (24%)

Destino (21%)

La nube (11%)

Otros (7%)

4. De las siguientes esculturas marque con una X las que conoce.

Las esculturas que son más recordadas son aquellas que se les dio algún uso, como es el caso de fotografías de novios y de quinceañeras que se realizaba en el sitio donde se ubica la escultura “Mirada”.

Mirada (42%)

La nube (27%)

Evanescencia (23%)

Otras (8%)

5. De las esculturas que señaló, indique qué representa para usted cada una.

Mirada: Es una ventana, es un cuadro del Cerro de la Silla, es un marco, me gusta.

La nube: Es una nube, es un martillo, es la forma del cielo, me gusta.

Evanescencia: Es un gigante, es parte de la vialidad, es una forma abstracta, es decorativa.

6. ¿Considera que estas esculturas se deben de preservar?

SI

NO

24%

76%

¿Por qué? Es un gasto innecesario 71%,
La ciudad no las necesita 13%, fueron
mal planeada 10%, otros 6%

7. En una escala de 0 a 10, donde 0 es nada importante y 10 muy importante ¿Qué tan importante es para usted la existencia de escultura urbana en Monterrey?

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

9% 4% 2% 0% 8% 11% 16% 0% 20% 0% 30%

El 23% considera que no es importante.

El 11% le es indiferente.

El 66% considera que si es importante.

8. En una escala de 0 a 10, donde 0 es nada importante y 10 muy importante ¿Qué tan importante son para usted las esculturas de la Ruta del acero y el cemento?

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

28% 9% 11% 10% 0% 10% 5% 13% 4% 3% 7%

El 58% considera que no es importante.

El 10% le es indiferente.

El 32% considera que si es importante.

En la ciudad de Monterrey, Nuevo León, la población no acepta las esculturas de la ruta del acero y el cemento. Considera que es un gasto innecesario y que no tiene sentido preservar esculturas que no fueron planeadas.

A.4 Comparativo de la opinión pública vs la opinión oficial.

A.4.2 Opinión Ruta de la amistad

David Shirley, editor de arte de la revista Newsweek en 1968, describe las “zonas marginales” de la Ciudad de México como un “ideal de empobrecimiento una vez que sus habitantes adoptaron la moda del color, transformando sus viviendas en caleidoscopios de colores deslumbrantes” (Shirley, 1968)

La escultura urbana en México ha contribuido a cambiar la apariencia de las áreas urbanas, en especial como lo menciona Shirley, las zonas marginales. Durante los años 60, la creación de la ruta de la amistad formó parte de un mega proyecto de acondicionamiento urbano, no pensado exclusivamente para el beneficio de la sociedad mexicana, sino también, con la intención de mostrar a los visitantes de los juegos olímpicos, una ciudad contemporánea. En la actualidad, se desarrolla la construcción de espacios que pretenden embellecer ciertas áreas de las ciudades, en especial los sitios donde existe una gran afluencia de personas que no forzosamente habitan esa zona. En muy raras ocasiones, los proyectos de “embellecimiento” urbano son pensados para realizarse en el corazón de las zonas marginales, pues ahí no cumplen el objetivo de mostrar un avance de mejora urbana, pues se limita a un sector de la población que vive en esas áreas. Son espacios que la gente de otras áreas no tiene interés por conocer y por lo tanto son espacios que se “esconden”. Cuando se ha dado importancia al diseño urbano de áreas marginales, es cuando estas son visibles a otro sector de la población, pues se encuentran colindando con áreas de gran afluencia vial o bien son límites territoriales con un área de mayor importancia económica.

En el caso de la ruta de la amistad, no es la excepción, fue construida en un espacio en el cual, desde el momento de su creación, fue pensado para el tránsito de grandes masas de la población. Así mismo, esta ruta fue pensada para ser apreciada tanto para los habitantes de la zona, pero en especial para los visitantes de los juegos olímpicos provenientes de diferentes Estados del país y visitantes internacionales.

La escultura urbana no cumple la función exclusiva de ser un proyecto para el disfrute de los habitantes de cierta zona; sin embargo, en la mayoría de las veces sí está pensada para satisfacer intereses políticos meramente temporales.

“Cada uno puso su talento y su entusiasmo en la tarea de integrar la obra artística a la naturaleza y de establecer concordancia y correspondencia en los conjuntos urbanos que bordean la ruta, con las necesidades y aspiraciones de quienes las habitan, con la presencia de las instalaciones deportivas.” (Olimpicos, 1969, pág. 57)

La intención artística no debe de estar limitada por los intereses políticos, sin embargo, la mayoría de las veces se ve coartada su libertad. En el marco de las olimpiadas en México, los artistas tenían la intención de crear un diálogo entre sus obras y el entorno en el que se situarían. Las piezas fueron planeadas para que se contextualizaran en áreas específicas y pudieran comulgar con las necesidades de ese espacio. Si bien la intención artística se planteó de esta forma, sufrió diversas modificaciones al momento de ser construida, pues los dirigentes delegacionales ordenaron realizar cambios arbitrarios a los proyectos ya aprobados. No se respetaron ubicaciones estipuladas en el proyecto artístico, y con el paso del tiempo ese problema se ha visto incrementado pues las piezas ya han sufrido diversos desplazamientos que cada vez las alejan más de ese espacio para el cual fueron construidas.

En cuanto a la integración de las obras a la naturaleza, es aún más preocupante, pues en las áreas urbanas los espacios naturales cada vez son más reducidos. En muy pocas ocasiones la naturaleza forma parte de las prioridades del crecimiento urbano, pues es más bien vista tan sólo como un espacio decorativo y no como áreas de reserva natural que hay que preservar. En la actualidad no es común apreciar árboles de gran altura, generalmente son derribados pues “estorban” la visibilidad de edificios o bien obstruyen la lectura de los innumerables espectaculares publicitarios que se despliegan a lo largo de la ciudad. La idea de comulgar la escultura urbana con la naturaleza se limita estrictamente a los aspectos controlables, en los cuales se coloca de manera ex profesa en los diseños urbanos.

Un caso excepcional es el espacio escultórico, el cual sí fue pensado para integrarse a un área volcánica y natural que hoy en día sigue manteniendo su aspecto original. Pero

¿Qué sucedería si la piedra volcánica se pudiera cortar con tal facilidad como se tala un árbol? ¿Aún seguiría manteniendo su aspecto original?

“En un medio de comunicación vital para la Ciudad de México la Ruta de la Amistad se ofreció a la mirada de sus habitantes y de sus huéspedes como una parte viva.” (Olimpicos, 1969, pág. 71).

Las obras de la ruta de la amistad fueron pensadas para convivir, como bien se indicó en el proyecto artístico, con los habitantes y los visitantes. Sin embargo, los visitantes son temporales y los habitantes son los que las aprecian de una forma permanente. La interpretación de ambos tipos de público cambia pues la frecuencia con la que se aprecia modifica la percepción y el uso que se les da. Los visitantes en muchas ocasiones no se percatan de la existencia de las piezas, pues solamente conviven con ellas por unos instantes al desplazarse por las vialidades en las que se encuentran. Si bien existen visitantes que las pueden apreciar por más tiempo, el significado que les imprimen no es bajo la misma interpretación de los habitantes, pues ellos no viven en esa área y no forma parte de su vida cotidiana. Para los visitantes, el contexto en el que se inscriben las esculturas urbanas es uno que es generado por las ofertas turísticas, pues se impregnan de imágenes que han sido generadas específicamente para ellos. Generalmente las esculturas urbanas forman parte de las guías de oferta turística que son difundidas, sin embargo, en esas guías no se habla del entorno físico de las piezas.

Para los habitantes, las esculturas urbanas resultan piezas con las que conviven frecuentemente, sin embargo, esto no es un factor determinante para que sean apreciadas con mayor detenimiento. En muchas ocasiones se cae en una “invisibilidad” pues al conocerse ya no se le presta mayor atención. Para otros habitantes, las obras son consideradas como parte de su espacio, es decir que se han apropiado de ellas y las valoran como parte de su patrimonio.

“El proyecto, además, estaba pensado como una propuesta ornamental que suprimiera la esfera comercial, emblemáticamente representada en el anuncio espectacular y en su concomitante desorden visual. Goeritz también

contemplaba una promesa de desarrollo y creación de comunidad. Las esculturas servirían como punto de referencia para agrupar a su alrededor una serie de establecimientos comerciales orientados a la industria de servicio. Asimismo, las esculturas podrían operar, a la manera de un menhir moderno, como acicate para el desarrollo de una comunidad con su propia industria local.” (Garza, 2008, pág. 13)

En el caso específico de la Ruta de la amistad, su ubicación debía de responder a futuras necesidades comerciales, pues fue situada en una de las principales arterias viales de la ciudad, el anillo Periférico, en la Ciudad de México. Es una vía en la cual se desplazan habitantes de todas las áreas de la ciudad pues es una arteria de cruce entre zonas. La planeación urbana propuso desde el inicio que el Periférico fue diseñado para contener en su alrededor una gran cantidad de oficinas y negocios desde el sur hasta el norte del DF. La ruta de la amistad se situaría, para marcar simbólicamente el inicio al sur del Periférico y el cruce con otra de las principales vialidades que es Insurgentes.

Las piezas de la ruta de la amistad, han cumplido desde su creación con una función de embellecimiento visual de su entorno, pues rompen con la frialdad de las calles en las que se encuentran. Estas esculturas dan vida y movimiento al entorno, pues al ser uno saturado de espacios comerciales, las piezas dan un respiro visual a las áreas de mayor afluencia vial. “Había que hacer un arte funcional, de acuerdo con las exigencias de la vida moderna y, sobre todo, con los materiales de uso común.” (Kasner, 2009, pág. 4)

Las esculturas urbanas además de ser piezas artísticas con un contenido y mensaje propio han tenido valores y funciones agregadas, pues se les impuso la tarea de proporcionar a sus observadores un sentido de contemporaneidad y progreso. Esta ruta ha sido signo de un crecimiento urbano pues fue considerada tanto para conmemorar los juegos olímpicos en México, como para engrandecer la construcción de una súper vía que comunicaría a toda la ciudad. Las obras que componen esta ruta están lejos de ser valoradas por su contenido propio, si no que están supeditadas a esa funcionalidad que se les impuso con premeditación. “El tema unificador tenía que ser la hermandad, la

amistad, donde quedarán representadas todas las tendencias religiosas, políticas, raciales e ideológicas.” (Kasner, 2009, pág. 35)

El contenido artístico de las obras se construyó bajo principios unificadores de amistad como el nombre de la ruta bien lo indica. Cada una de las piezas que integran este proyecto, es una exaltación a las cualidades humanas de unificación y bondad que borran cualquier pensamiento de separación. El tema generalizador de esta ruta es uno de los más bellos y profundos que se pueden encontrar a lo largo de las rutas escultóricas de México. Es de gran importancia tener contenidos de esta índole, que permanezcan como un constante recordatorio de la hermandad humana, la cual no tiene fronteras ni divisiones. La escultura pública comunica mensajes a la población, por lo cual es valioso construir ideas de reforzamiento de los valores humanos.

“y vislumbró un remedio para la condición suburbana al proveer un lugar relacional o comunitario que diera prioridad a las esculturas dentro del desarrollo urbano —un digno esfuerzo de Goeritz y de los participantes de la Ruta, quienes compartían esta inquietud—” (Rebatta, 2011, pág. 45)

En México no se había realizado un proyecto escultórico de tal magnitud y hasta ese momento era difícil concebir un área tan grande destinada al uso de piezas artísticas. Este plan fue el que abrió las puertas a las urbes mexicanas para tener, en sus espacios públicos, series de esculturas que formarían parte de un proyecto respondiendo a ciertos criterios unificadores para conformar las rutas escultóricas. La ruta de la amistad fue el primer proyecto en México que dio un lugar valioso al uso de esculturas dentro del diseño urbanístico, con este trabajo, varios artistas y gestores se inspiraron para posteriormente ofrecer nuevas propuestas que serían desarrolladas en la Ciudad de México y en los Estados. En definitiva, este magno proyecto fue un parteaguas para la relación escultura – espacio público – diseño urbano.

A.4.3 Opinión Ruta del acero y el cemento

“Hasta la década de los ochenta el Arte Público en Monterrey se había caracterizado por ser prácticamente un monopolio del Estado (arte oficial) y, en ese sentido, un arte mayoritariamente objetual, estático, permanente, formal y estéticamente académico de tipo realista socialista, y por ello anacrónico, destinado principalmente a exaltar acontecimientos y figuras heroicas reconocidos por la historia oficial, lo cual implicaba enaltecer a hombres de Estado, esculpidos o pintados con rostros serios generalmente en base a líneas rectas y de un tamaño monumental que busca enunciar la grandiosidad del hombre de Estado.” (Mauricio, 2011, pág. 56)

El puente entre ciudad-ciudadano que busca ser la Ruta, se manifiesta fallido ahí donde el graffiti entra a escena y “rompe con la hipocresía organizada que emerge del discurso público/hegemónico de los códigos de belleza establecidos, dando paso a la creación de nuevos códigos según el contexto y su realidad, proyectando así el lado oculto de la ciudad, la marginación, ofreciendo así nuevos conocimientos, una nueva cultura; que nos incita a construir otros paradigmas para entender la ciudad.” (Vientos Perez H. 2003, p.106)

La apropiación del espacio de la ruta del Acero y el Cemento se ha dado por medio de los distintos usos que le han impregnado sus habitantes. Los actos de “vandalismo” en algunas ocasiones muestran la apropiación e intervención, pues es por medio de estos ejercicios que las obras se convierten en conexiones con el ciudadano. Si bien es un atentado en contra de la preservación física de las piezas, el graffiti es signo directo de una interacción de la obra en su contexto y su observador. Al igual que esta ruta escultórica, alrededor de todo el mundo, obras de arte público, corren con la misma suerte. Cuando surgen estos fenómenos se rompen los esquemas oficiales y se reinterpreta la obra de una forma más cercana con la lectura que le da su usuario. Esta cuestión genera diversas discusiones, pues surge el cuestionamiento sobre la preservación del estado auténtico de la obra versus un uso directo de los habitantes. En la actualidad

este tipo de apropiación ha cobrado mayor recurrencia y es un punto ampliamente tratable en estudios sociales y antropológicos.

En los resultados obtenidos en las encuestas aplicadas en esta investigación, un amplio porcentaje de la población ha mostrado su interés por interactuar con las obras y no simplemente observarlas. Existen diversos tipos de interacción, tanto invasivos como pasivos. Algunos usuarios disfrutaban de poder tocar las piezas, otros de poder escalarlas, unos más de tomarse fotografías con la obra en cuestión. ¿Qué tan lejana debe de permanecer la escultura urbana de sus habitantes? La tendencia actual del arte público debe de ser uno inclinado a mejorar la resistencia de los materiales, para que de esa manera el usuario pueda interactuar físicamente con la obra. Un excelente ejemplo es la obra habitable, que forma parte de la Ruta de la amistad, que fue desarrollada por el artista Gonzalo Fonseca con su pieza “La torre de los vientos” la cual en su interior permite el acceso a usuarios para que puedan interactuar con ella, así mismo un uso alternativo que ha tenido a lo largo del tiempo, es que se ha empleado como un micro espacio cultural en el que se han desarrollado diversos tipos de instalaciones y proyecciones de video arte.

“La ruta escultórica fue concebida para admirar esculturas pertenecientes a diferentes tendencias, que conviven en armonía en un mundo cada vez más globalizado. Los ciudadanos al estar en el entorno con esta diversidad de elementos culturales aprenden a interiorizar la variedad cultural que representan y reciben una ética integral de relación entre la innovación y lo tradicional. Por lo que las creaciones escultóricas de vanguardia que forman parte de la escultura urbana realizan cambios en los valores y pautas de una sociedad, permitiendo eliminar la resistencia al cambio de nuevas ideologías, a la vez que cambian el gusto estético.” (Pérez, 2007, pág. 67) (Coordinador del proyecto de la Ruta escultórica del acero y del cemento).

Si bien dentro del contexto de una exhibición museográfica es interesante presentar diversas propuestas culturales, dentro del contexto del arte público es diferente. La temporalidad y la ubicación de las piezas no manejan la misma estructura en un museo

que en las calles; las exhibiciones museográficas tienen un carácter temporal y la escultura urbana es pensada y construida para una duración mucho mayor en un sitio permanente. De igual manera, la intención de las obras es distinta, pues si bien en el arte que es mostrado en exhibiciones, el público es tan solo espectador el cual disfruta de las obras conociéndolas y aproximándose a ellas desde el exterior. Sin embargo, el arte público debe de ser visto y construido desde el interior de ese usuario que es tanto espectador, pero también inspiración de la obra.

La variedad cultural es un peligro latente para la propuesta del arte público, si bien no es restrictivo que los artistas sean locales, si deben de respetar la construcción de un arte para un público local. Para lograr desarrollar esculturas urbanas exitosas, es imprescindible que se considere a sus usuarios y no tan sólo implantar una escultura que no reflejará la aceptación de su público. De lo anterior el rechazo o aceptación de las piezas, lo cual genera una sucesión de eventos, pues cuando el público se identifica con las piezas se refleja en un mayor interés por su cuidado y preservación.

“Estas esculturas, no fácilmente se encuentran en alguna ciudad de México o de América Latina, pero hoy Nuevo León las tiene, Monterrey las tiene, son nuestras, son patrimonio de las familias, de ésta y de las siguientes generaciones, y son también un estímulo para que la sensibilidad de los ciudadanos vaya progresando hacia esos espacios tan extraordinarios que la estética del arte, de la cultura.” (Gonzalez, 2013, p.1)

La ruta del acero y el cemento cuando fue inaugurada tuvo una mediana aceptación, pues siempre fue considerada por la población como un gasto excesivo e innecesario. En los primeros años de la ruta, las esculturas se encontraban en un estado óptimo y fungió como elementos decorativos de la ciudad. Con el lapso del tiempo y los daños que ha sufrido, las piezas están en abandono y con un estado deplorable de conservación. La población de Monterrey no se ha identificado con estas obras, pues solo las considera como algo decorativo que no forma parte de su cultura.

“Este jueves (25 de octubre de 2007), el escultor Jorge Elizondo supervisó los trabajos para la colocación de Nube, y al ser entrevistado señaló que se

decidió por este proyecto, que resultó premiado por un jurado internacional, debido a que las nubes “son el ejemplo clásico de la visión simbólica”. Expuso que en ellas vemos lo que nosotros queremos: caballos, ángeles, borregos, y lo mismo podría decirse de las montañas. (Carrizales, 2007, pág. 1)

Si bien la escultura de “la nube” es una de las esculturas que tiene mayor índice de memorización por parte de la población, los usuarios no se sienten identificados con ella. Para el grupo social de Monterrey, esta escultura no es considerada como parte de su patrimonio, y en general no considera a ninguna escultura que integra la Ruta del acero y el cemento. La planeación de esta ruta escultórica no se preocupó por generar esculturas para la población o para el entorno en el cual se colocaron. Esta ruta escultórica tan sólo se interesó en tener un conjunto de esculturas de artistas reconocidos a nivel internacional, dejando de lado el factor principal de la escultura urbana que es pública y debe de ser generada para comulgar con el espacio y su gente.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodore, y HORKHEIMER, Max. (1944) ed. 2007. *Dialéctica de la ilustración*, España: Akal.
- AGAMBEN, Giorgio (2011). *Desnudez*, Ruvituso, M & D’Meza, M. T. (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ATTALI, Jacques (1985) *Historias del tiempo*, trad. de José Barrales Valladares, México: FCE.
- BARRIOS, José (2004). *Ensayo de crítica cultural. Una mirada fenomenológica a la contemporaneidad*, México: Ed. Universidad Iberoamericana.
- BENJAMIN, Walter (1942). “A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de lectura de las “Tesis de filosofía de la historia” Trad. Sánchez José y Pedro Piedras en “Duererías. *Analecta Philosophiae*”, *Revista de Filosofía*, 2ª época, n° 2, febrero 2011.
- BERGER P.L. y T. Luckmann (1968), *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- BERGSON, Henri (2006). *Materia y memoria*, Buenos Aires: Cactus, (original 1896).

BRAUDEL, Fernand (1970). *La historia de las ciencias sociales*, México: Alianza editorial.

CASTEL, V., (2004) *Investigación en ciencias humanas y sociales: del ABC disciplinar a la reflexión metodológica*, Mendoza, Argentina, Ed. Universidad de Cuyo.

CICIRIELLO, Maria (1997). *La protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale a venticinque anni dalla Convenzione dell'UNESCO*, Napoles: Editoriale Scientifica.

CONACULTA, et. Al. (2000). *Escultura mexicana: De la Academia a la instalación*, México: CONACULTA.

DÍAZ-BERRIO, Salvador (2001). *El patrimonio mundial cultural y natural. 25 años de aplicación de la Convención de la UNESCO*, México: UAM Xochimilco.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2006) *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.

DOMENECH, J.M. (1975) *Métodos estadísticos para la investigación en ciencias humanas*, Barcelona. Ed. Herder.

HAACKE, Wilmont. (1969). *Escritos recientes sobre el concepto de actualidad en revista española de la opinión pública*, [en línea], [fecha de consulta: agosto 2013]. Disponible en: www.jstor.org/stable/40181221

HALBWACHS, Maurice (1950). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004.

HARVEY, David (2008). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Argentina: Editorial Amorrortu.

HEIDDEGER, Martin (1927). *Ser y tiempo*. [en línea] [fecha de consulta noviembre 2013] disponible en <http://espanol.free-ebooks.net/ebook/Ser-y-el-Tiempo/pdf?dl&preview>

HEYTENS, J. (1978) “Les Effects du Tourisme Dans les Pays en Vie de Développement. Implications Economiques. Financières et Sociales.” En *Les Cahiers du Tourisme*. Centre des Hautes Études du Tourisme. Provence : Universidad de Marsella.

INEGI (2010) Instituto Nacional de Estadística y Geografía, recurso web, [en línea] [fecha de consulta marzo 2015] disponible en <http://www.inegi.org.mx/>

MELÉ, Patrice, (2006) *La producción del patrimonio urbano*, México D.F.: CIESAS.

MINISTERIO DE TRABAJO Y ASUNTOS SOCIALES DE ESPAÑA, (1999) NTP 283: Encuestas: metodología para su utilización, España: Ministerio de trabajo y asuntos sociales de España.

MONUMENTO REVOLUCIÓN MEXICANA, sitio web del monumento, recurso en línea, <http://www.mrm.mx/>, consultado en noviembre 2014.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, [2001] Diccionario de la Real Academia Española [en línea], 22ª edición, 2001 [fecha de consulta: julio 2013]. Disponible en: www.rae.es

ORTEGA, José, (1997) “El patrimonio territorial: el territorio como recurso cultural y económico”, en AAVV. Conferencia Internacional sobre Conservación de Centros Históricos y del Patrimonio Edificado, Valladolid: Universidad de Valladolid.

PEREZ, Ma. Teresa (2010) “El imaginario urbano y el papel de la ciudad en el aprendizaje” en Revista de arquitectura, urbanismo y ciencias sociales, Sonora: Centro de Estudios de América del Norte, Vol. II, Núm. 1.

PRESSOYRE, León (2000). La memoria son más que piedras en Revista el Correo. Paris: Ediciones UNESCO.

RUSKIN, Jhon (1890). The seven lamps of architecture, London: George Allen.

UNESCO.

[1982] Declaración de México de las políticas culturales, Conferencia mundial sobre las políticas culturales [en línea], 1982 [fecha de consulta: 4 febrero 2013]. Disponible en: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

[2002] La UNESCO y la protección del patrimonio cultural, [en línea] [fecha de consulta abril 2014] disponible en <http://www.cinu.org.mx/eventos/cultura2002/unesco.htm>

[2003] Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. [en línea], 2003 [fecha de consulta 16 marzo 2012] Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

VEBLEN, Thostein (1899) ed 2007. The Theory of leisure class, Oxford: Oxford University Press.

WESTHEIM, Paul (1956). La escultura del México Antiguo, México: UNAM.

ZAMORA, Elías, (2011). Sobre Patrimonio y Desarrollo. Aproximación al Concepto de Patrimonio Cultural y su Utilización en Procesos de Desarrollo Territorial, en Pasos (El Sauzal), p.101-113.

VIDEOS

SCHILMUCK Graciela, “La ruta de la amistad utopía, pertinencia y ocaso” para la serie “Abrevian en Video” proyecto del CENIDIAP/ INBA/ canal 23, México, 2006.

WEB

http://www.boker.net/html/edificio_boker.html

CONVENCIONES Y LEGISLACIONES

1954 Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado [en línea] [fecha de consulta mayo 2012] disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

1970 [Convención sobre las Medidas que deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales](#) [en línea] [fecha de consulta mayo 2012] disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

2003 Carta sobre la preservación del patrimonio digital [en línea] [fecha de consulta mayo 2012] disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001331/133171s.pdf#page=85>

2003 Declaración de la UNESCO relativa a la destrucción intencional del patrimonio cultural digital [en línea] [fecha de consulta mayo 2012] disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001331/133171s.pdf#page=72>

1972 Ley Federal sobre Monumentos y Zonas arqueológicas, históricos y Artísticos de mayo de (1972) [en línea] [fecha de consulta febrero 2012] disponible en <http://www.bellasartes.gob.mx/INBA/transparencia/marco/1010.pdf>

1995 [Convenio de UNIDROIT sobre los Bienes Culturales Robados o Exportados Ilícitamente](#) [en línea] [fecha de consulta mayo 2012] disponible en <http://www.unidroit.org/instruments/cultural-property/1995-convention>

2001 [Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático](#), [en línea] [fecha de consulta mayo 2012] disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13520&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

2003 [Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html), [en línea] [fecha de consulta mayo 2012] disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

2005 [Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales](http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.htm), [en línea] [fecha de consulta mayo 2012] disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.htm

CITAS

Agamben. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana.

Alcañiz, M. (2009). *Manual de cambio social y movimientos sociales*. Castellón: Universitat Jaume I. Servei.

Almuedo, M. Z.-B. (2012). La conservación preventiva de la escultura monumental contemporánea al aire libre. Un problema y un deber de todos. *Conservación de arte contemporáneo 13a. jornada* (pág. 345). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Barragán, M. A. (2009). *El "regreso d ela memoria": control social y responsabilidades políticas 1936-1945*. Córdoba: El Páramo.

Bellido, M. M. (2014). El impacto de la escultura pública contemporánea en el paisaje urbano. *Arte y política de identidad*, 265-278. Obtenido de El impacto de la escultura pública contemporánea en el paisaje urbano.

Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (B. Echeverría, Ed., & B. Echeverría, Trad.) México: ITACA.

Berger, P. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Berger, P. y. (1966). *La construcción social de la realidad*. Barcelona: Herder.

Bezerra de Meneses. (1992). A história cativa da memória? *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 9-23.

Blumer. (1969). *El Interaccionismo Simbólico. Perspectiva y método*. Barcelona: Hora.

Carrizales, D. (26 de Octubre de 2007). nota sobre la ruta del acero y el cemento. *La Jornada*.

Castells, M. (1972). *La cuestión urbana*. México: Siglo XXI.


COLMEX. (2004). *Nueva Historia M*. México: COLMEX.

- Contreras, C. (2015). *Monterrey a través de sus calles. Una revisión desde las ciencias sociales*. México: CONARTE.
- Cuevas, J. L. (6 de marzo de 2006). *Figura Obscena*. Obtenido de El Universal: <http://archivo.eluniversal.com.mx/columnas/56050.html>
- Escobedo, H. (2006). La ruta de la amistad utopía, pertinencia y ocaso. (G. Schilmuck, Entrevistador)
- Espinosa, L. (2015). Entre la norma, el trazo y el uso. Una breve historia de las calles de Monterrey. En C. Contreras, *Monterrey a través de sus calles. Una revisión desde las ciencias sociales*. (págs. 23-44). México: CONARTE.
- Fisher, G. (1987). *Psicología social. Conceptos fundamentales*. Madrid: Narcea.
- Flor y canto. (2012). *Flor y canto Rey Nezahualcóyotl*. Obtenido de <http://florycantorn.org/index.php/quehacemos/masInformacion/2>
- Francis. (1983). Symbols, images and social organization in urban sociology. En & R. V. Pons, *Urban Social Research: Problems and Prospects* (págs. 115-145). London: Routledge & Kegan Paul.
- Franyuti, R. H. (25). Más vale paso que dure y no trote que canse. *Bi Centenario. El ayer y hoy de México*.
- García Canclini, N. (1999). *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Andalucía: Consejería de cultura.
- García, B. P. (2002). *Sobre el concepto de memoria histórica, una breve reflexión*. Obtenido de Sociología crítica: <http://wp.me/pF2pW-3X>
- Garza, D. (2008). La ruta de la amistad y el espectáculo olímpico. . *Arquine*.
- Getty, T. (2007). The Getty Conservation. *Institute New Letter no.2 vol. 22*.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuando empieza el arte contemporáneo?* Buenos Arites: Fundación arteBa.
- González, N. (17 de noviembre de 2013). *Extraordinarios de la estética, del arte, de la cultura*. Obtenido de Periódico hora cero: <http://www.horacero.com.mx/nacional/inauguran-en-nuevo-leon-la-ruta-escultorica-del-acero-y-el-cemento/>
- Gregory, D., Johnston, R., & Pratt, G. (2009). *The Dictionary of Human Geography*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Groys, B. (2009). *Centro Cultural Rector Ricardo Rojas*. Obtenido de La topología del arte contemporáneo: <http://www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>

- Haacke, W. (1969). Escritos recientes sobre el concepto de actualidad. *Revista española de la opinión pública*, 169-193.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Paris: Les Presses universitaires de France.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. Chicago: The university of Chicago press.
- Harvey, D.
(file:///C:/Users/Dali/Downloads/David%20Harvey,%20El%20derecho%20a%20la%20ciudad,%20NLR%2053,%20September-October%202008.pdf de 2008). El derecho a la ciudad. *New left review*, 23-39.
- Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y el arte. Tomo I*. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega.
- Heiddeger, M. (2009). *El ser y el tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hunter, A. (1987). The symbolic ecology of suburbia. En A. & Wandersman, *Human Behavior and Environment: Vol. 9. Neighborhood and community environments* (págs. 191-219). New York: Plenum.
- INEGI. (2010). *Censo poblacional*. Obtenido de <http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/2010/>
- ITESM. (Mayo-Agosto de 2005). Metodología para llevar a cabo una encuesta. *Diplomado*. Monterrey, Nuevo León, México: ITESM.
- Jordi, S. M., & Aix, G. F. (8 de julio de 2010). *Centro de estudios Andaluces*. Obtenido de Vandalismo contra el patrimonio en las grandes ciudades.: https://www.centrodeestudiosandaluces.es/actividades/comunicaciones/1277978745604218610_L2_Francisco_Aix.pdf
- Kasner, L. (2009). La escultura monumental en México y el cambio en el paisaje urbano a partir de 1950. *Revista Porto Arte: Porto Alegre*, 235-243.
- Korstanje, M. (2011). Un estudio sobre el patrimonio turístico: capitalismo vs (des)protección. v.VIII n.2. *Hospitalidade*, 3-37.
- Lalli, M. (1988). *Environmental Social Psychology*, NATO ASI Series,.
- Lavabre, M.-C. (1998). Maurice Halbwachs y la sociología de la memoria. *Raison Présente*, 47-56.
- Maison, R. I. (2013). *L'Art contemporain au-delà des idées reçues*. Paris: Le Cavalier Bleu.
- Masters, M. M. (25 de Agosto de 2004). Piden que paseo escultórico se transforme en corredor. *La Jornada*, pág. <http://www.jornada.unam.mx/2003/08/25/04an1cul.php?printver=0&fly=1>.

- Mauricio, G. (2011). La transformación del Arte Público en Monterrey y su valoración como práctica. *BUAP*.
- Maynes, E. G. (1997). *Introducción al estudio del derecho*. México: Porrúa.
- Mead, G. (1934). *Espíritu, persona y sociedad*. México: Paidós.
- Melé, P. (2006). *LA producción de patrimonio urbano*. México, D.F.: CIESAS.
- Milgram, S. (1984). Cities as Social Representations. En & R. S. Moscovici, *Social representations* (pág. 305). Cambridge: Cambridge Univeristy Press.
- Moles, A. (1972). *Psicología del espacio*. Madrid: Aguilera.
- Monroy, F. (3 de Octubre de 2013). *ADABI de México, a 10 años de recuperar la memoria de los mexicanos*. Obtenido de <http://www.adabi.org.mx/content/Notas.jsfx?id=1971>
- Olimpicos, C. X. (1969). Reunión internacional de escultores. En C. X. Olimpicos, *La olimpiada cultural*. México, D.F.
- Ortiz, I. (2009). La estética, los escenarios, los dones y los engarces de lata. El edificio corporativo del grupo ALFA en Monterrey, Aspirante al Premio de Investigación Histórica Israel Cavazos Garza . Monterrey, Nuevo León, México: Manuscrito no publicado.
- Pachecano, N. (enero de 2013). *Grupo dominio*. Obtenido de Ruta escultórica luce en olvido.
- Pérez, V. (2007). Ruta escultórica del acero y del cemento. *Rizoma*.
- Porrúa. (2013). *Diccionario Jurídico*. México: Porrúa.
- Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- RAE. (2013). *Diccionario de la Lengua Española*. España: Real Academia de la Lengua Española.
- RAE. (2013). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. RAE.
- Rebatta, A. (2011). *La ruta de la amistad y el desarrollo del no lugar*. Obtenido de Museo experimental del Eco.: <http://eleco.unam.mx/eleco/la-ruta-de-la-amistad-y-el-desarrollo-del-no-lugar/>
- Ricardo, P. E. (1976). *Catálogo de monumentos escultóricos y conmemorativos del Distrito Federal*. México: Regina de los Ángeles.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración* . México: Siglo XXI.

- Ricouer, P. (1990). *De l'interpretation. Essai sur Freud.* . Paris: Seuil.
- Ricouer, P. (2000). *La memoria, la historia y el olvido.* Buenos Aires: Fondo de cultura económica .
- Rodgers, M. &. (1975). Toward an understanding of community satisfaction. En &. V. A. Hawley, *Metropolitan America in contemporary perspective.* New York: Halstead Press.
- Ruskin. (1890).
- Shirley, D. (1968). *Newsweek.*
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* México: Siglo XXI.
- Stoetzel. (1970). *Psicología Social.* Alcoy: Marfil.
- Stokols. (1981). *People in Places: A Transactional View of Settings* En J.H. Harvey (Ed.) *Cognition, Social Behavior, and the Environment.* New Jersey: Lawrence.
- Stokols. (1990). *Instrumental and Spiritual Views of People-Environment Relations.* New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Tajfel, H. (1981). *Grupos humanos y categorías sociales.* Barcelona: Herder.
- Turner, J. (1987). *Redescubrir el grupo social.* Madrid: Morata.
- UNESCO. (19 de Noviembre de 1968). Recomendaciones sobre la conservación de bienes culturales que la ejecución de obras públicas o privadas pueda poner en peligro. Paris, Francia: UNESCO.
- UNESCO. (2003). Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Paris: UNESCO.
- Universal, E. (14 de febrero de 2006). *El Universal.* Obtenido de Arman paseo escultórico en Neza, próximo a inaugurarse: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/47654.html>
- Uribe, A. S., & Uribe, A. A. (2012). Arte urbano y rechazo social. La escultura pública Figura obscena en Colima, México. *Interpretextos*, 125-140.
- Valera, S. (1993). *El simbolisme en la ciutat. Funcions de l'espai simbòlic urbà. Tesis doctoral.* Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Vázquez, P. R. (2006). La ruta de la amistad utopía, pertinencia y ocaso". (S. Graciela, Entrevistador)
- Vázquez, Z. S. (6 de septiembre de 2010). *El periódico de los universitarios.* Obtenido de http://www.uv.mx/universo/411/infgral/infgral_18.html



Zárate, T. V. (03 de febrero de 2005). *El lenguaje de la memoria a través de los monumentos históricos en la ciudad de México (Siglo XIX)*. Obtenido de Nuevo Mundo: <https://nuevomundo.revues.org/214>

